

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

■ التقنيات الأثرية في محافظة ظفار ■ صحار الحدث البحري الكبير ■ جماليات الباب العربي ■ الترجمة وساطة الآخر ■ السير العُمانية ■ جماليات المكان في شعر السياب ■ التجربة القصصية الجديدة في عُمان ■ هرمنوطيقا النص الأدبي ■ بلاغات النساء ■ أشكال المسرح ■ التراث والحاسب الآلي. واقرأ: رحيل.. جبرا إبراهيم جبرا، حليم بركات، حاتم الصكر، فاضل العزاوي، نزيه أبو عفش، جيمس جويس، كينزابورو أوي، نصير شمة، آمنة ربيع، ناصر العلوي... وموضوعات أخرى.

العدد الثاني ـ مارس ١٩٩٥ م ـ شوال ١٤١٥ هـ



رئيس مجلس الإدارة
عبدالعزيز بن محمد الرواس

رئيس التحرير
سيف الرحبي

منسق التحرير
طالب المعمري

العدد الثاني مارس ١٩٩٥م
الموافق شوال ١٤١٥ هـ

تصدر عن:

دار جريدة عُمان للصحافة والنشر

العنوان: ص.ب. ٨٥٥ الرمز
البريدي: ١١٧ الوادي الكبير
مسقط ـ سلطنة عُمان

تليفون: ٦٠١٦٠٨ فاكس: ٦٩٤٢٥٤

الأسعار: في عُمان : ريال واحد

في الخارج: الامارات ١٠ دراهم ـ قطر ١٠ ريالات ـ البحرين دينار واحد ـ الكويت دينار واحد ـ السعودية ١٠ ريالات ـ الاردن دينار واحد ـ سورية ٥٠ ليرة ـ لبنان ٣٠٠٠ ليرة ـ مصر جنيهان ـ السودان ١٠٠ دينار ـ تونس دينارين ـ الجزائر ١٠٠ دينار ـ ليبيا دينار ـ المغرب ١٥ درهما ـ اليمن ٧٥ ريالا ـ المملكة المتحدة ٢ جنيه ـ أمريكا ٣ دولارات ـ فرنسا ١٥ فرنكا ـ ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراك السنوي:

ـ خمسة ريالات عُمانية أو ما يعادله للأفراد.
ـ عشرة ريالات عُمانية أو ما يعادله للمؤسسات.
يمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع بمجلة «نزوى» على العنوان التالي:
دار جريدة عمان للصحافة والنشر
ص. ب: ٣٠٠٢ روي ـ الرمز البريدي: ١١٢ سلطنة عُمان
هاتف: ٧٠١٥٥٥ ـ ٧٠٠٣٨٦ ، فاكس: ٧٨٦٥٩٠

إشارات

لا تستطيع مجلة، أي مجلة وربما في أي مكان، ان ترسم ملامحها وتحدد وجهتها منذ العدد الأول أو الثاني، لكنها تحاول أن تقدم المؤشرات الأولى لطموحها ووجهتها عبر الدرب الثقافي الطويل والصعب.

وليس من التهويل في شيء إذا قلنا أن اصدار مجلة ثقافية بطموح يتوسل الجدية والابداع، والتنوير هو دخول في مغامرة على نحو من الانحاء، مغامرة البحث والاسئلة والسفر خارج المألوف والمنمط والمستهلك وهو ما تعكسه ردود الافعال المتباينة تجاه المجلة منذ عددها الأول. ردود أفعال من قبل كتاب ومؤسسات وصحافة ومن فئات مختلفة تتراوح بين الاحتفاء وهو الغالب وبين النقد الحقيقي المسؤول الذي نصغي اليه ونستفيد منه وبين الهجوم الواعي لأهدافه. والهجوم الجاهل والعدائي، حيث أن هناك دائما رأيا مسبقا ونمذجة عمياء لا سبيل الى نقضها، مع غض النظر عن المجلة وأهميتها ومستواها. ومثل هذا الدور التنويري والتحديثي، في مناح شتى، رغم كونه أصبح بداهة، تظل بداهة متجددة السجال والمراجع والمعطيات، ضمن شروط واقع خاص، ونظل بحاجة للرجوع اليها والنقاش حولها ربما في الوطن العربي قاطبة، ما أحوجنا للرجوع إلى الكثير من البدهيات وتفحصها من قبل مثقفينا ومفكرينا بتبيان السياقات المتعددة لمنشئها وتاريخها ومسارها، في زمن شهد انفجار كل المفاهيم والرؤى التي سادت برهة وأفضت الوقائع والتاريخ بها وبغيرها الى العطب والهلاك.

ما احوجنا إلى ممارسة التنوير والابداع ضمن شروط واقع موسوم دائما من قبل الاخرين وحتى من قبل ابناء جلدتنا وقيمنا وهمومنا، ظلما، بانه واقع نفط وبذخ وليس واقع ابداع وابتكار.

وعلى هذا النحو ترتفع سحب النفط ولمعان سرابها عند بعض الكتبة لتغطي حقائق الواقع الفعلي وتغطي قامة التاريخ والخيال وابداعات الانسان بتحويله الى واقع الاسطورة والاستيهام ولتجعل منا رهائن مكفنة ومنمطة لهذه الشرنقة من الآراء المريضة والخرافية، مع أن النفط أصبح كنمط سلوك وقيم بعينها، ظاهرة عربية وليس أسير منطقة أو مناطق وحدها..

ومن سخرية القدر أن بعض الذين يشتمون زمن النفط في بلاد عربية وغير عربية، ضمن مطبوعاتهم وخارجها ويجعلون منه موضوع نقد وهجاء، هم أفضل المستفيدين منه على الاطلاق : انه الفصام العربي في أقصى تجلياته وانحطاطه..

والرد الوحيد كما اشرت ليس في النقاشات الفراغية

وانما في الممارسة الثقافية والابداعية واطلاق طاقة التفكير والخيال والتجديد..

في كل الحالات تعكس هذه الصورة وضعا طبيعيا لردود فعل الاخرين تجاه أي مشروع أو رؤية، خاصة في حقل الثقافة والفنون والمعرفة..

• •

لا ننطلق من فراغ في صنع مجلة وتأسيسها فمثل هذا الفراغ محض ادعاء، فأمامنا إرث الثقافة العربية بمجلاتها وصحافتها ومنابرها، لكنا لا نستطيع ولا يخطر على بالنا نسخ ذلك الارث بمعطياته الخاصة زمنا وتاريخا ومكانا، مما يذوب طموحنا في خضم العموميات وفقدان الملامح والوجهة الخاصة للمكان العماني وثقافته وعناصره المختلفة..

فرحلتنا في هذا المكان وتضاريسه وإنسانه وتاريخه، تراثا ومعاصرة، هو هاجس جوهري نطل من خلاله على التفاعل الخلاق بين مختلف روافد الثقافة العربية وجغرافيتها المتعددة المتنوعة..

وفي سياق طموحنا إلى التعدد العربي والتماس مع ثقافة العصر المؤّارة بالتيارات والاتجاهات، ضمن هاجس الخصوصية وإبداعها وملامحها، نطمح إلى أن تكون مجلة «نزوى» مجلة متنوعة وشاملة من حيث الآراء والتعبيرات الفنية والثقافية أو من حيث تنويع المواد وعدم حصرها في اتجاه واحد، أي أن تكون مرآة شمول ثقافي وفني وفكري بما يعني ذلك من محاولة تركيب عناصر مجلة تلم شتات موضوعات تمتد من التحقيقات الصحفية الحية والتاريخية حتى الإبداعات والكتابات الشعرية والمسرحية والسينمائية والموسيقية وصولا إلى التنظير الفكري والأدبي، ضمن وحدة شاملة تتوسل المجلة تطويرها وتوسيعها، عدداً بعد آخر..

• •

كل مشروع، وكل وضع يتوسل الآتي والافضل في المسار الثقافي والحياتي، لابد ان يستند الى الطموح والحلم والامل بالمعنى العميق لهذه الكلمات التي استهلكت في خضم استعمال عربي لا ينتج دلالة حقيقية بل ربما ينتج عكس ذلك. فحين ننظر في وضعنا الثقافي فلابد ان تتعدد زوايا النظر، لهذه الوضعية فلا ننظر الى سلبها ومرابعها المقفرة والخالية، وأن كان ذلك أحد خيارات مصير الكائن، لكنا ننظر فيما هو قابل للنهوض والحيوية والانبعاث، تراثا ومعاصرة وننظر الى ما يستحق أن ندفع له تعب يومنا ومعاناة وجودنا وهو ماثل وموجود وينطوي على قيمته كخيار وجود وكتابة وأن في إرهاصاته وبداياته، نتوسل الانبل والأبقى خارج صخب السطع وبريقه السريع..

فالثقافة في جانب كبير اصابها ما اصاب انماط الحياة والسلوك من طاعون المظاهر والاستسهال الذي يغرف من نتاج أقلام ومجلات وصور بصرية مهيمنة تحاول تكريس كل ما هو مبتذل ومتوحش في النفس البشرية. وأصبح الحيز الثقافي الذي يستهدف الحياة في صورتها الانبل والارقى ويستهدف الارث الروحي للمجتمع والاسلاف كهاجس تجديد واستمرار لا

محيص من الأخذ بأسبابه المتجددة، أصبح الاقبال عليه أمراً صعباً وبحاجة إلى جهود مضنية لجزء من هذا القبول، مما يلقي العبء الاكبر والاكثر شفافية لالتقاط الجوانب المشرقة من التراث ونفض غبار الازمنة عنها بتجديدها وتقديمها الى الاجيال في اطار يلائم معطيات الحياة والعصر وبشكل أقرب إلى بهجة المعرفة والاكتشاف.

فأحد محاور الصراع في تاريخ البشرية، كان صراع الذاكرة بين من يريدون محوها وتدميرها لصالح معرفة، أو بالاحرى، لصالح وهم معرفي لا نسب له ولا جذور ولا تراب.. وعلى هذا الاساس تمت ابادة شعوب وقيم ومجتمعات حيث قذف بها خارج ذاكرتها وتاريخها وخارج زمانها. فالحفاظ على الذاكرة واورمتها ونسبها المتناسل عبر الأجيال، هو حفاظ على قوام الفرد والمجتمع وحفاظ على السيرورة الطبيعية لتاريخ الإنسان. وما التراث والتحديث سوى مظهرين ينضويان بالضرورة في هذا السياق وخارج أي جدل عقيم، لصالح الحفاظ والاحتماء بالذاكرة في صراعها الابدي..

• •

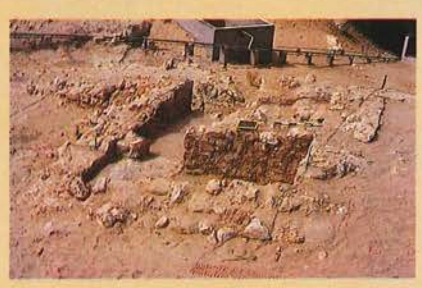
ليس هناك من اتجاه بعينه يملي شروطه ومناخه على مسار المجلة وانما نحاول في حدود الممكن أن تكون منبراً مفتوحاً على أكثر من مدار واتجاه وعلى أكثر من رؤية ووجهة أدب وثقافة في حدود معايير القيم المعرفية المتعددة، وربما المتصارعة في الاطار نفسه، من غير أن تسقط في التسطيح باسم هذه التعددية..

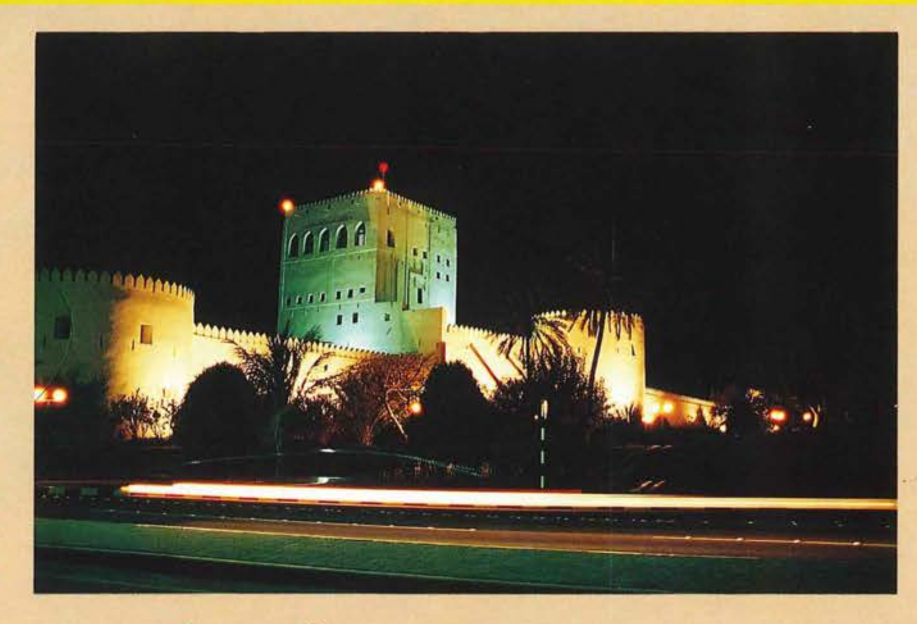
ليس هناك من اتجاه بعينه يفرض صرامته على المجلة كما تروج لذلك ثقافة الاشاعة في البلاد قبل صدور المجلة املا في ألا تصدر وبعد بدء صدورها، وكما يروج اولئك الذين يضيقون ذرعا بأي شيء جديد وخارج سياق العادة المتراكمة عبر أزمنة الجمود والتخلف وكما يروج أيضا اولئك الباحثون عن دور عجزوا عن ايجاده على أرض الابداع والكتابة والحياة فتحولوا إلى نسيج شبحي لابداعات متوهمة وعلى طريقة (لا ذا وعاه ولا ذا حصل) لم يبق أمامهم إلا سقف الثرثرة ومضغ خِرق الكلام البالية..

ليست المجلة من ذلك في شيء وإلا لما كلفنا أنفسنا عناء مسؤولية كهذه في وقت لم نعد قادرين على تبديده بترك الحبل على الغارب، في وقت نحن بحاجة إلى كل ذرة منه إلا أن مسؤولية إصدار مجلة كهذه ضمن عناصر مناخ عُماني خاص ومحاولة إثراء وضعنا الثقافي بما يقع في حدود مقدرتنا، ليس ضياعا للوقت وإنما مسؤولية جوهرية وإضافة لإرث ثقافة وتاريخ ومحاولة إمساك بالزمن من ناصية الحقيقة..

إن المجلة ضمن هذا المعنى ملك لكتابها وملك للآراء والإبداعات المستنيرة والصادقة من كافة الاتجاهات والأعمار والجهات..

سيف الرحبي







المحتويات

■ **الغلاف الاول :**

تشكيل حروفي للفنان العُماني/ محمد فاضل الحسني



التقنيات الأثرية في محافظة ظفار

يوريس زارينز
ترجمة: عبدالله الحراصي

مهدت التقارير التمهيدية التي تم إعدادها في عامي ١٩٩٢ - ١٩٩٣ السبيل امام مزاولة التقنيات الأثرية في ظفار تحت الرعاية السامية لجلالة السلطان قابوس بن سعيد المعظم سلطان عمان، وتحديدا تحت الإشراف الرئيسي لمعالي عبد العزيز بن محمد الرواس وزير الإعلام ورئيس اللجنة الوطنية للحفاظ على الآثار في ظفار وقد استمرت فحوصات عام ١٩٩٤ من شهر يناير الى شهر مايو مركزة بؤرة اهتمامها على منطقة نجد/ شصر بالاضافة الى القيام بمسوحات وبأعمال تنقيب تركزت على منطقة شصر - وادي غدون.. وبذل اهتمام خاص على مدى شهر مارس بربط البلدات الساحلية بخارطة بطليموس التاريخية (القرن الأول الميلادي). وأخيرا فاننا في الفترة الحالية التي ابتدأت في شهر يونيو واستمرت حتى السابع من اغسطس ١٩٩٤ نجري تنقيبات في عين حمران بمصاحبة مسح ساحلي محدود على المنطقة المجاورة للموقع.

(محافظة ظفار)

انصبت الجهود التي بذلت في مجمع الموقع عام ١٩٩٤م على تعيين التاريخ الثقافي الأكثر تحديدا للموقع ، وعلى طبيعة الاستيطان ، وتعيين المواقع المترابطة في الإقليم . وقد تبين ان المقصورات الجدرانية شهدت إعادة استخدامها منذ بدايات ازمنة العصر الحديدي (حوالي ٥٠٠ ق. م) وحتى الماضي القريب. وقد لفت العديد من بدوا لمنطقة النظر الى بعض ذكريات طفولتهم حين عاش اباؤهم في العديد من تلك المقصورات مضيفين اليها اسقفا من الخشب ومن قماش الخيام ، ومزيلين في ذات الوقت كل المظاهر التي تعكس ماضي من استيطان ، وقد استيقنا من دقة حديث هؤلاء البدو بالتنقيب على طول السور الشمالي الرئيسي والكشف عن عدة غرف جديدة، حيث توصلنا عن طريق ربط هذا العمل بأعمال التنقيب التي تمت في عامي ١٩٩٢ و ١٩٩٣ الى اكتشاف مقصورتين جداريتين فارغتين ، ومقصورتين اخريين

ذات تعاقب اسلامي (٩٠٠ ـــ ١٤٠٠م) ومقصورة اخرى بمحاذاة البرج الأوسط الكبير ذات تعاقب كلاسيكي (٣٨٠م ـــ باستخدام تقنية كربون ١٤) وما ان ربطنا البقايا الحيوانية والزجاج والأدوات الحجرية والفخار حتى أسفرت من ظلمات الغموض صورة جلية عن بدايات المجمع الجداري الكبير الذي يحيط بحصن شصر /وبار ومراحل تطور هذا المجمع ونهايته.

وقمنا ـ ابتداء من منطقة الجدار الواقع على الغرب مباشرة من القلعة ـــ بالتنقيب في الجزر الأكبر من منطقة الجدار الجنوبي الملاصق للمدخل المتداعي ، وهنا وجدنا ان بقايا الفترة الممتدة من العصر الحديدي الى الفترة الكلاسيكية مازالت على حالها لم تشبها اي شائبة قط حتى عمق ٧٠ سم ، وتتكون هذه المخلفات من بقايا منصة بخور بنيت من الحجر الرملي ، وقطع من أوان صنعت من حجر الأستيتيت (حجر صابوني ـــ المترجم) وكذلك بضائع مصقولة مميزة بدمغة مكونة من نقطة ودائرة . ووجدنا ـ بأعلى هذه الجدران المواد اللاحقة التي تعود الى الفترة الإسلامية .

وبداخل القلعة / المركز التجاري تركزت معظم الجهود على الزاوية الجنوبية الغربية من منطقة الحصن حيث قمنا بالتنقيب في البرج الجنوبي الغربي (البرج رقم ٥ في المخطط) الذي تعرفنا عليه لأول مرة ١٩٩٢. وقد كشفت التنقيبات التي تمت في هذا الفصل عن ان تراصف الطبقات الداخلي (Internal strqtigraphy) كان على عمق يربو على المتر من بقايا الجدران الموجودة الى قاعدة أسس هذه الجدران. ولاحظنا ايضا وجود سلم داخلي تمت إضافته لاحقا ، ووجدنا قطعا من أوان فخارية تحت قواعد البرج فيما قد يمثل استيطانا اكثر قدما ، وقد تعود المستويات السفلي من البرج الى الفترة الكلاسيكية (حوالي ١٠٠ ق.م ـــ ٤٠٠ بعد الميلاد) وقد تم التنقيب ايضا في الغرف الملاصقة من ناحية الشرق، حيث تتصف الجدران العليا بأنها بنيت على نحو أقل اتقانا وبأنها أقل سمكا ، وبأنها ربطت بالجدران السابقة على زوايا ناشزة غير قائمة. ولوحظ في غرف عديدة وجود درجات مؤدية الى غرفة علوية غير موجودة في الوقت الحالي . وترتبط الجدران والغرف العليا على نحو واضح بما بعد ١٤٠٠ بعد الميلاد ، ويمكن ان ترجع على نحو لا غبار عليه الى بدو الإقاليم ، وفي حالات كثيرة وجدنا جدرانا مجصصة في حالة ممتازة حيث انه من المحتمل انها قد استخدمت كأعمدة مساندة لغرف الفترة الوسطى من المرحلة الإسلامية (٩٠٠ ـ ١٤٠٠ بعد الميلاد) وتتكون منتجات المرحلة الإسلامية من عملات معدنية وزجاج ومواد خزفية نموذجية من بينها واردات صينية. وتحتوي المستويات السفلي والأقدم على مواد يرجع تاريخها الى الفترة الممتدة من العصر الحديدي الى الفترة الكلاسيكية (٥٠٠ ق.م ـ ٤٠٠ بعد الميلاد) والتي تم التعرف عليها أساسا من خلال وجود الخزفيات المصقولة ودمغة «الدائرة / النقطة المتكررة».

انقضت نسبة كبيرة من عام ١٩٩٤م في فحص دواخل المغارة المتداعية في شصر وقد وضع اول مربعين من المربعات التي يبلغ قطرها ثلاثة أمتار تحت البوابة العليا للحصن تماما ، وتكون أول مترين من الرواسب من روث الماشية والجمال ومن العديد من الاحواض المجصصة ، وقد عزونا هذه المستويات الى الفترة البدوية (حوالي ١٤٠٠ ـــ ١٩٩٠ بعد الميلاد) ، ثم إذا بنا فجاءة نعثر على حجارة شبه مشكلة تعود الى انهيار البوابة ، وتحتها مباشرة وجدنا قوالب كبيرة من الحجر الجيري تعود الى انهيار رئيسي شهدته المغارة .، وصادفنا للمرة الثانية على عمق أربعة أمتار أسفل هذه القوالب الكبيرة وجود رمال وحجارة صوان صغيرة وقطع من أوان فخارية ، وهذا يوحي بأن زلزالا صغيراً ضرب الموقع وتسبب في انهيار اسوار المدينة ومبانيها ، أما التفسير البديل، القائل بأن توسعا بطيئا قد طرأ بمرور الأيام على التجويف ، فإنه لا يبدو صائبا، حيث اننا قمنا ـ لإثبات سقم برهان هذا التصور ـــ بحفر مربع قطره ثلاثة امتار تحت الجزء المتدلي الحديث. وهنا وعلى بعد يفوق الخمسة امتار من الحفر وجدنا ثانية روث ماشية وجمال يعود الى البدو الذين كانوا يقومون بسقي قطعانهم ، ولم نعثر في الحفرة على اي حجارة سقطت من أعلى، وهذا يثبت مرة اخرى بأنه لم يحدث اى تساقط منتظم للصخور منذ حدوث الهزة الأرضية في القرن السادس او القرن السابع الميلادي على الأرجح ، وأخيرا وفي سبيل تحديد المغارة الأصلية الأصغر حجما قبل انهيارها بفعل الهزة قمنا بحفر مربع آخر يبلغ قطره ثلاثة امتار مباشرة خارج المنطقة التي وقع فيها الزلزال لاحقا ، وبعد خمسة امتار من الحفر لم نجد سوي رواسب رملية دون اي اثر لحجارة او منتجات صناعية.

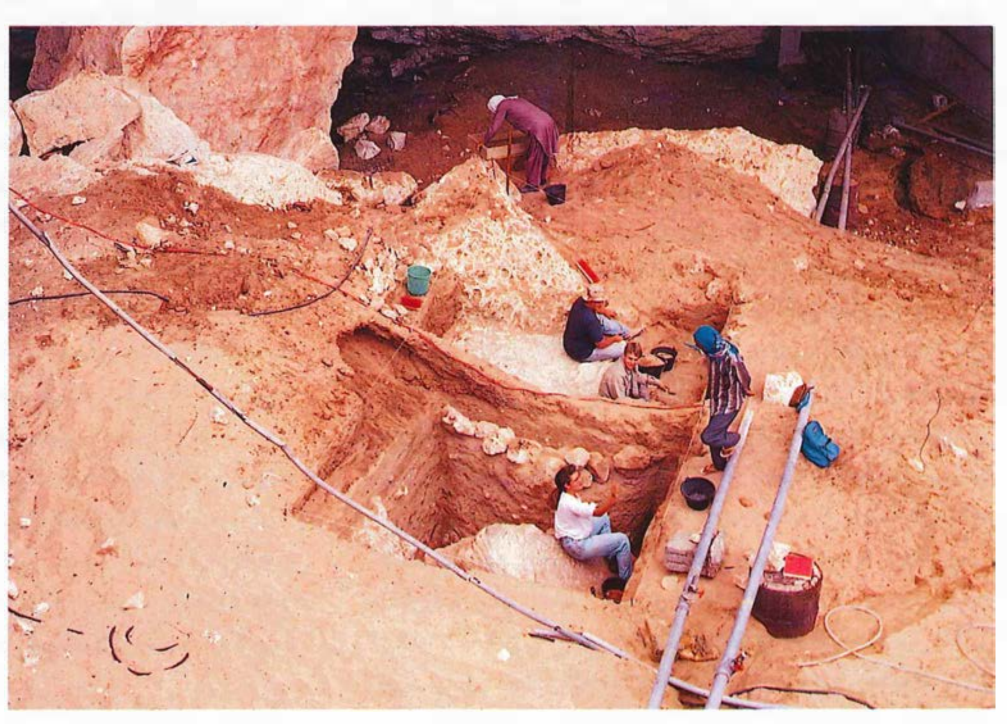
وخلاصة القول انه حدث في وقت ما في العصر الجليدي الأخير (منذ مضي حوالي ٥٠,٠٠٠ عام) أن انهارت المغارة الكلسية الأصلية مما نتج عنه الكشف عن نسق طبقات مائية في الصخر والي انبثاق عين ماء هناك ، وقد قام الرائد توني بولتر بإعداد استكشاف تحتمائي في داخل منطقة الصخور المائية ، وقد اتضح ان التجويف الأول كان على عمق يزيد على ثلاثة امتار. وعن طريق الغوص نحو الفتحة الصغيرة الواقعة الى الشمال دخل الرائد بولتر تجويفا طبقيا يزيد عمقه على خمسة امتار مليئا بماء ينبوعي ، وقد أكد تحليل كربون ١٤ المشع السابق (يستخدم لتقدير عمر الآثار ـــ المترجم) بأن ماء الينبوع في هذا المستوى يعود الى السلسلة المؤرخة (٩٠٠٠ ـــ ٤٠٠٠ ق.م.) وقد اجتذبت المنطقة الناس نحو عام ٥٠٠٠ ق.م فقطنوا منطقة المغارة ، وهذا ما اثبته العثور على رؤوس سهام ومكاشط وأدوات اخرى تعود الى العصر الحجري الحديث، وعلى حجارة مسننة عثر عليها فيما بعد في المغارة المنهارة، وعلى السطح بجوار الجدران الحالية، وفي وقت مابين العام ١٠٠٠ ق.م ، وعام ٥٠٠ ق.م شهدت المنطقة بناء أول المباني الرسمية في المنطقة ، ثم تم توسيعها ، ومن ثم تدميرها بفعل زلزال

ضربها في حوالي ٦٠٠ بعد الميلاد ، ومن المحتمل ان القرآن الكريم قد جاء على ذكر قصة هلاك المنطقة ودمارها ، وبعد فترة من هجران الناس للمنطقة الذي استمر حتى عام ٩٠٠ بعد الميلاد تم توسيع الموقع فوق مغارة اكبر حجما واستمر هذا الوضع الى ان هجرت المباني في عام ١٤٥٠ بعد الميلاد على وجه التقريب ، ومنذئذ وحتى يومنا هذا فقد استغل البدو الموقع لسقي حيواناتهم ، وفي زمن احدث لري الحقول . وقد قام فيليب بوتشارد بتجهيز رسومات تصورية للمراحل السابقة في حياة شصر.

وإضافة الى التنقيبات في شصر تم فحص عدة مواقع اخرى في الإقليم ، ففي هيلة الراكة Hailat Araka ، التي تقع على بعد ٢٥ كيلو مترا ناحية الشرق قمنا بحفر ثلاث حفر صغيرة في موقع كبير يعود الى العصر الحجري (٥٠٠٠ - ٣٠٠٠ ق.م) مما اثبت وجود طبقة يزيد عرضها على المتر وهذا يعني انه بإمكاننا القيام بتحديد دقيق للتغيرات التي حدثت في العصر الحجري على مدى ٣٠٠٠ عام في هيلة الراكة، الأمر الذي لم يكن في السابق ممكنا في منطقة ظفار وقد تم تصنيف المواقع المكتشفة حتى تاريخه على انها مواقع سطحية (surface sites) .

وفي منطقة شصر قام الدكتور كورتيس لارسون من بعثة المسح الجيولوجي الامريكية بدراسة العديد من نظم الأنهار والبحيرات التي تعود الى فترة البلايستوسين / الهولوسين ، ودرس انحدار السفح وتغيرات الامتداد الجيولوجي وقام بربط التغيرات المناخية بالنحت النهري ، وبالاستعانة بخرائط فضائية للاستشعار عن بعد ، وبالخرائط الجيولوجية الفرنسية المعدة لمنطقة شصر وقام بتصنيف دراسة جيومورفية وجيولوجية متأخرة موجزة للاقليم وفي هيلة شصر Haliat Shisur ، وهيلة الراكة اختبر الدكتور لارسون العديد من القنوات المحفورة بواسطة الجرافات التي قطعها السكان المحليون بهدف الوصول الى مستوى الماء وكان عرض الكثير منها ستة امتار وعمقها يربو على ١٨ مترا ، وفي منطقة هيلة شصر لاحظ الدكتور لارسون وجود تعاقب لم يطرأ عليه اي تغيير ، وقد قدمت القنوات التي يبلغ عمقها ١٨ مترا الدليل على نظام نهري أكثر مطرا منذ مضي حوالي ثلاثين مليون سنة، وقد حل محله تعاقب ترابي عمقه خمسة امتار يعود مصدره الى الرياح الموسمية الصيفية الشديدة المطر خلال اواخر عصر البلايستوسين (حوالي ٥٠,٠٠٠ — ١٠,٠٠٠ ق.م.) ويمكن رؤية هذا في تبادل طبقات الصخور الصيفية الرطبة بتلك الشتوية الأكثر جفافا . وأخيرا فإن أعلى متر من الرواسب يتزامن تاريخه مع رياح الهولوسين الموسمية الضعيفة (٩٠٠٠ - ٣٠٠٠ ق.م.) التي تشاهد في الرواسب الرملية ، ان عينات التربة التي تم جمعها من مستويات يبلغ عمقها ٣٠ سم تدلنا على الظروف المناخية التي سادت في الماضي ، ويتم ذلك بإستخدام أسلوب تحليل اللقاح الذي خلفته النباتات ، حيث تبرز التغيرات المناخية في التحويلات التي شهدها النبات عبر الزمن في جوانب التربة ، وستقوم آن ب ، المسلماني من Seattle Washington، بتحليل هذه العينات وستنجز اول تصور من نوعه عن مناخ ظفار.

وفي المنطقة العامة ذاتها وبالتحديد شرقي شصر، بالجنب من نبع صغير يعود الى العصر الجليدي قمنا باكتشافه بإستخدام الصور الفضائية للاستشعار عن بعد ، عثرنا على اول موقع محتمل يعود الى العصر الحجري القديم الأعلى ، حيث ان النصال



● فريق التنقيب يتعامل بحرص مع الظروف الصحراوية للمنطقة

ونوى الثمار قد تعود الى ٥٠,٠٠٠ ــ ٣٠,٠٠٠ عام مضت وهذا يمثل أقدم مظهر للإنسان الحديث في عمان.

وبالاتجاه ناحية الغرب أكملنا مسحنا المركز لنظام وادي غدون حيث ان النهر السابق الذي يمتد من عيون Ayun، وحتى مابعد مقشن Maghshin، يمثل سجلا حقيقيا فريدا للعصر الحجري الحديث (٥٠٠٠ ــ ١٥٠٠ ق.م.) في عمان على وجه الخصوص ، وقد اكتشفنا حتى تاريخ كتابة هذا المقال عددا يربو على الخمسين موقعا . وبالإضافة الى ركامات من الأدوات الحجرية البسيطة اكتشفنا ايضا مواقع قرى دائرية الشكل تتكون من قواعد حجرية ومن رواب بسيطة واخرى معقدة كانت تستخدم لدفن الموتى (كلتاالاثنتين مبنيتان من قوالب ضخمة ومن غرف مركزية ومبان ذات جدران جافة وملاجىء بيضاوية الشكل مبنية من الحجارة الضخمة «قطرها ٤ امتار» ومقابر). في توابع عديدة وجدنا مواقع مصانع Factory sites، مكونة من المئات من الفؤوس والمجارف وهذا يشير الى وجود مراكز للتوزيع ، وفي مواقع اخرى وجدنا مواقع محاجر quarry sites، حيث كان سكان ماقبل التاريخ من العصر الحجري الحديث ينقبون في الطبقات الأفقية لاسترجاع العقد الصوانية الصغيرة ، وقد تم تعيين كل هذه المواقع على خطي الطول والعرض ، ومن ثم تم وضعها على خارطة شمولية وتم تسجيل مجموعة تمثيلية منها ، وتشير التواريخ التي اظهرها كاربون ١٤ المشع في مواقع بهذا النظام عام ١٩٩٣ الى سلسلة زمنية تمتد من ٦٠٠٠ ق.م . الى ٥٥٠٠ ق.م بالنسبة للمواقع المبكرة ،أما في حالة المواقع المتأخرة فإن تاريخها هو ٢٣٠٠ ق.م. وتمدنا خصاف النعال القديمة المحفوظة تحت احد ركامات القبور بدليل واضح على مناخ رطب ساد الإقليم ، أما تواريخ كاربون ١٤ المشع المستخرجة من نظم طبقات الصخور المائية في النجد فتوحي ايضا بفترة مطيرة غطت مرحلة ٦٠٠٠ ــ ٣٠٠٠ق.م. وهكذا فإن العصر الحجري الحديث في ظفار وثيق الارتباط بشرقي شبه الجزيرة العربية عن طريق تجارة الأبسيديان (صخر بركاني زجاجي النسيج ــ المترجم) وبشرق شبه الجزيرة العربية الى بلاد الرافدين بتجارة البخور.

ومن المحتمل ان اكثر المكتشفات بروزا للعيان في وادي غدون هي تلك المكتشفة بلدة متافة Matafah، الواقعة في منطقة مرتفعة بأعلى الوادي ، فعلى سفح يزيد ارتفاعه على ٢٥ مترا قمنا بتحديد اول موقع يعود الى الفترة السفلي من العصر الحجري القديم يتم اكتشافه في عمان ، حيث وجدنا فؤوسا يدوية ورقائق مصنوعة من حجر الكوارتز ومطلية بالحديد تعود الى الفترة الأشولية (حضارة تعود الى العصر الحجري القديم الأعلى استمدت اسمها من كهف سانت اشيل بشمال فرنسا ـ المترجم) كانت مشتتة على نحو يكتنفه الغموض في منطقة مربعة يبلغ قطرها ٢٥٠ مترا ، وقد اتضح من خلال استخدام مطرقة قوية وبإزالة بعض الرقائق ان الفؤوس اليدوية تعود الى العصر الأشولي الأسفل.

وقد تمتد التواريخ التي تم تعيينها الى مليون سنة للوراء ، وهذا الاكتشاف ، ثانية يربط عمان بشرق افريقيا بشكل fossile hom-inid، المسمى عموما بإسم Homo erectus، ومع اننا قد وجدنا عددا قليلا من الفؤوس اليدوية في منطقة حنونHqnun غير ان موقع المتافة يمثل موقعا من العصر الحجري القديم الأعلى متكاملا نادر الوجود نقيا من اي تشوه اساسي.

قضينا يومي ١٧ و ١٨ من ابريل ١٩٩٤ في فحص المخلفات الأثرية في وادي انظور Wadi Andhur ، فبالإضافة الى مباني الفترة الكلاسيكية الإسلامية الشهيرة التي كتب عنها مستكشفون قدماء عديدون فقد وجدنا دليلا على نشاط انساني اقدم ، ففي العصر الحجري ، استغلت المنطقة ــ كما دل عليه وجود رؤوس السهام والنصال وحجارة المطارق ـ كمحجر (منجم حجري ــ المترجم) وقد لوحظ وجود حفر عديدة بداخل الصخور الكلسية العمودية في كل انحاء المنطقة مما يوحي بوجود نظام ينابيع كان في الماضي انشط بكثير مما هو عليه الآن. وتخمينا فقد يكون ذلك في العصر الحجري الحديث، وتشير الحجارة والخزفيات الاخرى من منحدرات الجزيرة المرتفعة في الوادي الى افق استيطاني بشري حدث خلال العصر البرونزي والحديدي ، وتساعد دراسة اكثر تفصيلا لهذه المادة في توضيح هذا التعاقب ليس فقط في وادي انظور بل ايضا لمعظم اقليم ظفار.

سهل صلالة / عين حمران

في فبراير ١٩٩٤ قام الدكتور برونو ماركولونجو وهو عالم جيومورفولوجي من جامعة بادوا بإيطاليا باستكشاف سهل صلالة الساحلي لتحديد التاريخ الجيولوجي للساحل وربط هذا بالاستيطان البشري ، وقد تراجعت نظم انهار البلايستوسين المتأخر من جبال ظفار للمحيط الهندي لصالح جداول الهولوسين وهذا ما أبطأ من سرعة النحت بقدر كبير . وخلال التقدم الفلانداري Flandarian transgression (٥٠٠٠ ـ ٢٥٠٠ ق.م.)، كان مستوى سطح البحر أعلى بمترين وكان خط الشاطىء موجودا على بعد كيلو مترين الى الداخل ، وقد اجبر سكان العصر الحجري الحديث على السكنى في اراض أعلى قرب جبال ظفار ، وحتى الآن لم يتم استعادة الا عدد قليل من نقاط شصر النموذجية التي تعود الى العصر الحجري الحديث قرب عين حمران ، ولم يتم حتى الآن تحديد مواقع واسعة النطاق.

وبنهاية التقدم الفلانداري Flandarian Trqnsgression ، تراجع مستوى البحر وتكونت مستنقعات كبيرة من اشجار المنغروف (المنغروف شجر استوائي يتميز بجذور تخرج من اغصانه ـ المترجم) في سهل صلالة من مرباط الى ريسوت ، وتم تقفي اثرها ابتداء من الاخوار الموجودة باستخدام صور الاستشعار عن بعد وصور جوية وفحوصات للموقع.

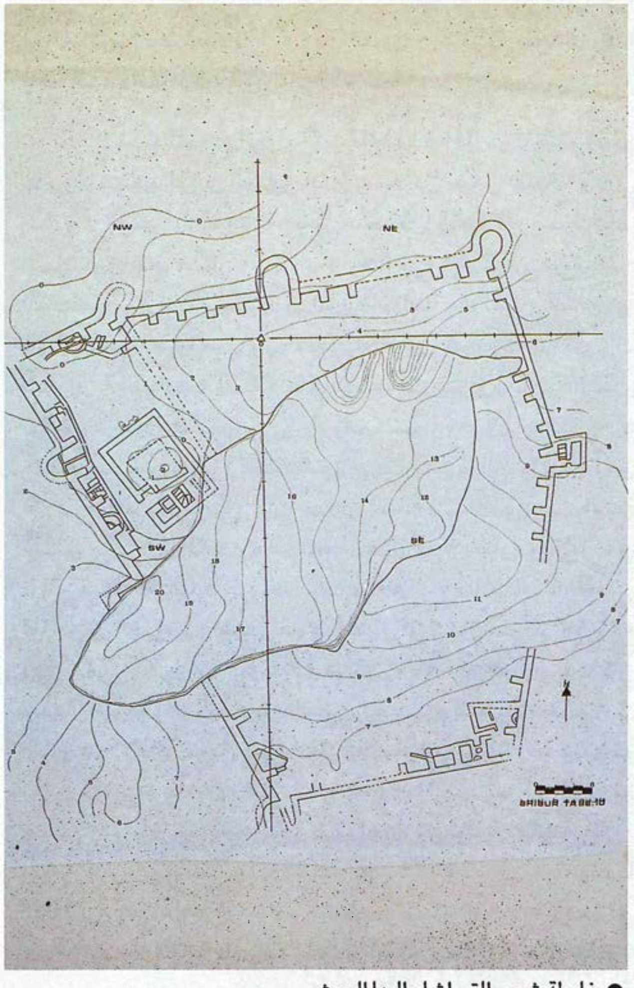
وأظهرت عمليات ازالة البلدية للتربة قرب عين حمران ايضا مستنقعات منغروف قديمة ممتدة وعلى طول الخطوط ضفاف هذه الاخوار الكثبانية المتحجرة . قمنا بتحديد مواقع اثرية تحتوي على مواد مصنوعة من الليثيوم وبقايا حيوانات صيدت برا وبحرا (قام بتحليلها الدكتور جوليت كلتون - بروك من متحف التاريخ الطبيعي البريطاني بلندن) بالاضافة الى ادوات برونزية نادرة . وقد جاءت هذه الأدوات البرونزية على احتمال اكبر من مناجم النحاس القديم اما في جزيرة مصيرة او من شمال عمان. وتقع المواقع الكبرى (Ta٩٣ - ٨٢, TA ٩٣) ، قرب خور ارزات، غير ان مواقع اخرى وجدت في اقصى الغرب عند المحيط Al Muhit (خور الكبير) بغرب صلالة . ولا ريب في ان استيطانا كبيرا قد وجد في خور شحلتوت (البليد) وهو اكبر الاخوار غير ان المدينة الاسلامية تغطيه في الفترة الحالية .

يمثل العصر الحديدي في شصر ذروة ازدهار سهل صلالة حيث تم انشاء الحصن الداخلي لقلعة تل عين حمران وسلسلة من المواقع الاخرى التى تعاصره في السهل.

وبدون شك فإن عين حمران هي مقبرة سافارا Saffara Mrtropolis الواردة في خريطة بطليموس كما ذكرنا انفا.

حيث ان الخزفيات المصقولة والمطلية هي من مميزات الفترة الممتدة من منتصف الألف الاول قبل الميلاد ، وتتواجد الآن في مواقع على طول الساحل نفسه في المستوى الاول الذي يعلو المستوى الحالي للبحر ، اما الخزفيات (ذات الدائرة والنقطة) البارزة الموجودة في شصر فتندر في عين حمران غير انها قد وجدت في منافذ عديدة على الساحل مما يوحي بأن الشحن على الساحل كان يتم عبر منافذ متعددة (وتحديدا خور القرم وخور صولي). وقد اظهرت المسوحات في خور روري ايضا ان الميناء كان قد استخدم كوسيلة للشحن خلال العصر الحجري قبل حدوث التدخل الاجنبي الجنوبي القادم من سبأ.

وترسم البضائع الحمراء وصناعة صوان Microlithic ، التي وجدت في عين حمران ايضا صورة واضحة للفترة الممتدة من العصر الحديدي وحتى العصر الكلاسيكي في سهل صلالة. حيث وجد اكثر من خمسين من امثال هذه المواقع في السفوح المتوسطة المواجهة لسهل صلالة من مرباط الى وادي عدونب Wadi Adow-nib ، الواقع غرب ريسوت . وفي معظم الاحيان وجدت البضائع / المواد مع مخلفات مشكلة احتوت على منازل دائرية وحظائر واسوار حقول وقبور ، كلها مبنية بقوالب من الحجارة الضخمة ، ويبدو من الواضح ان السكان المحليين الذين عاشوا في جبال ظفار وسهل صلالة سيطروا على تجارة العطور البحرية بالإضافة الى الطرق الشمالية عبر شصر وبار نحو الربع الخالي ويوجد بعض



● خارطة شصر التي اشار اليها البحث.

البضائع الحمراء والأدوات الحجرية المكتشفة في شصر قد تقابلها مثيلات لها بمكتشفات صلالة.

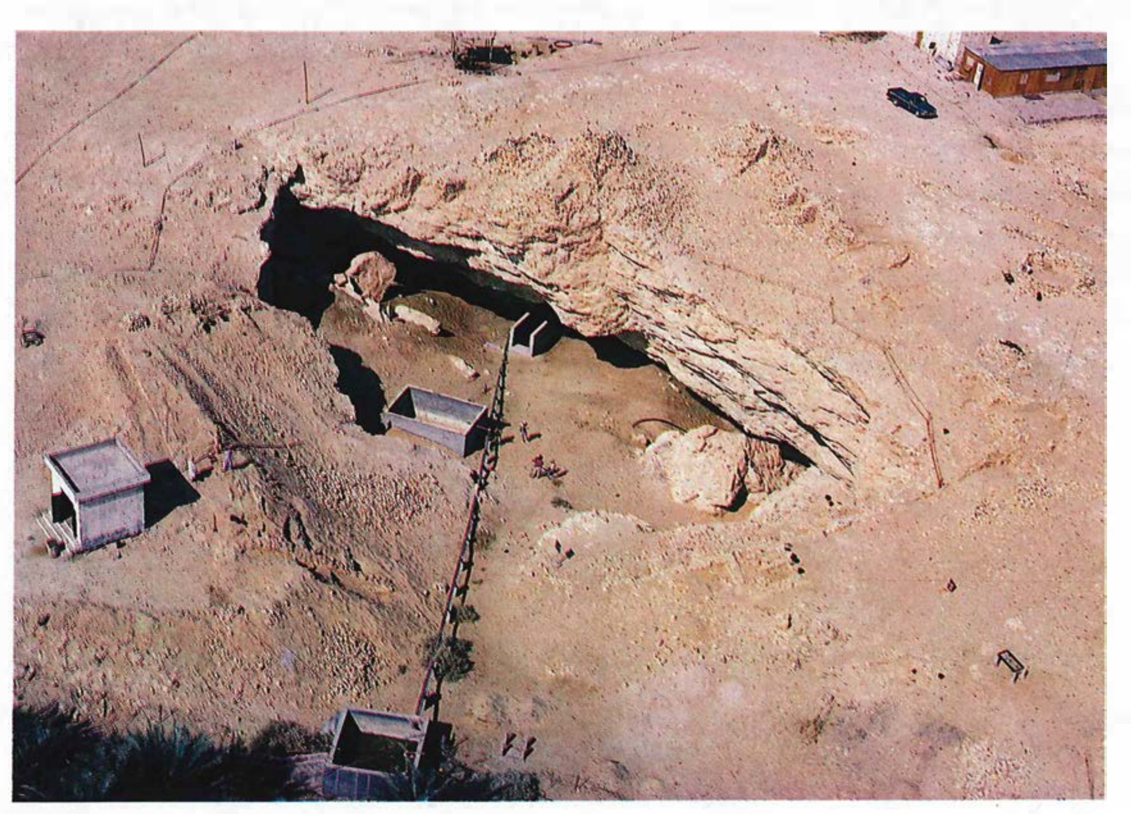
استمرت اعمال المسح عام ١٩٩٤ لتحديد مواقع قابلة للاستخدام كموانيء بحرية وربط المواقع الأثرية بخارطة بطليموس . وتعتبر المستوطنة القديمة في حاسك من اهم هذه المواقع . فقد اثبتت المستوطنة القديمة الواقعة على الجنوب الغربي من المدينة المعاصرة انها تحتوي على مخلفات من الفترة الكلاسيكية ، وهذه دون شك هي «هاستش» في خريطة بطليموس ، أما المواقع التي تم تحديدها عن طريق التنقيبات الأثرية فتكونت من محلة Mahalla ، وجبل جنجري gabel qimqari ، ووادي فشري Wadi Fisheri ، وحدبين Hadbin ، وبعد ربط هذه المواقع مع مواقع اخرى مثل طاقة القديمة ، وخور صولي وخور جنيف وخور ارزات وخور البليد لم يتبق الا تثبيت بياناتنا الأثرية بخريطة بطليموس وبا لمصادر الكلاسيكية الاخرى وقد وجد وضع مشابه في غرب صلالة . وقد كانت كل من قلعة ريسوت والمستوطنات بالمغسيل دون شك بلدتين بحريتين وقد تأكد ذلك

حينما قمنا لأول مرة في ابريل ١٩٩٤ بجمع خزفيات تعود الى الفترة الكلاسيكية من البليد من منطقة القصر . وتكونت هذه من بضائع «الدائرة النقطة» الشصرية النمط (الموجودة ايضا في خور روري) بالإضافة الى بضائع مصقولة سوداء اللون تعود الى العصر الهيليني.

أما البضائع الإسلامية فإنها ممثلة على نحو جيد في الساحل بالإضافة الى البليد. أضف الى ذلك أن الفترة الاسلامية ممثلة جيدا في عين حمران ، فالعملات المعدنية الكثيرة العدد التي اكتشفت في الموقع قد تماثل المكتشفات من المواقع الساحلية ومن شصر ذاتها، كذلك فإن البضائع الاسلامية المحلية المكتشفة في قلعة ريسوت ثانية توحي ان الطريق الساحلي كان شديد الازدحام في فترة الدولة العباسية ، وتحديدا الى البحر الاحمر وعلى طول الساحل الشرقي لافريقيا ، غير ان أفضل الأدلة على الفترة الاسلامية تعود الى الفترة من القرن ١٢ الى القرن ١٥ ، فكلتا النقوش والمواد التاريخية بالإضافة الى الخزفيات الكثيرة وخزفيات منح تشير الى وجود تجارة مزدهرة على طول ساحل صلالة وقد تم تكملة اكبر المواقع البليد (المنصورة) بمجمع كبير في خور القرم حيث يعود تاريخ الخزف والخزف ذو المحاكاة الإسلامية والعملات المعدنية الصينية والخزفيات المحلية الى القرن الرابع عشر ويشير الخزف المتشظي وبعض قطع منج من عين حمران ايضا الى استخدام المجمع بصورة جيدة حتى القرن الرابع عشر ويشير وجود الاسورة الزجاجية في عين حمران ومثيلاتها في شصر الى روابط تجارية مع مناطق الداخل وكذلك الساحل ، وقد استمرت هذه الروابط حتى القرن الخامس عشر .

تم هجر موقع عين حمران مباشرة بعد افول شمس القرن الخامس عشر كما هو الحال في معظم المدن والموانى في السهل الساحلي ، يعتبر وصول البرتغاليين غالبا السبب الرئيسي وراء انهيار شبكة التجارة العربية التي تربط الشرق الافريقي وجنوب الجزيرة العربية وغرب الهند والصين ، وما يتبقى علينا سوى ان ننتظر لنرى ان كانت اعمال التنقيب المستقبلية في سهل صلالة تثبت هذه الفرضيات ، الا انه حتى كتابة هذه السطور فانه من جلي الأمور ان سهل ظفار شارك في شبكة تجارية طويلة السلسلة عبر الربع الخالي وعلى طول المحيط الهندي لمدة خمسة الاف عام . وستساعد دراسة كل من موقع عين حمران / مقبرة سافارا وكذلك موقع شصر / وبار في اظهار تفاصيل نمط التجارة القديمة هذا.

اعتقدنا في عين حمران ذاتها عام ١٩٩٣ بأن الموقع عرف باسم مقبرة سافارا Saffara Metropolis ، عند بطليموس (مدينة ظفار الرئيسية) ولأن الموقع يقع على جرف تلي كبير على بعد كيلو متر واحد جنوبا من جبال ظفار فإنه وبهذا التشكيل يشبه الى حد كبير مجمع شصر / وبار . ويدل على هذا وجود البروج والجدران والحواجز الداخلية والمبنى المركزي المستطيل الشكل . وقد تركزت تنقيبات ١٩٩٣ على إعادة رسم نظام البوابة الذي يشبه كثيرا بوابة شصر (المنهارة في الوقت الحالي) ، وتم حفر اربعة مربعات قطر كل



● حفرة عميقة للموقع الاثري

منهـا ٣ كيلو مترات في قـاعـدة المبنى المركـزي لتسجيل المعلومـات الستراتوجـرافية مـن الفترة الاسلاميـة والعصر الحجري / الفترة الكلاسيكية.

في هذا الفصـل كان الهدف هو فحص المبنـى الإداري المركزي ومسح تفصيلي للمنطقـة المحيطـة ، حيث بـدأنـا التنقيب في المبني المركـزي في ٨ يونيـو ١٩٩٤ وخططنا ان نستمـر في اعمال التنقيب حتى نهاية شهـر يوليـو ١٩٩٤ وحسبما توضح الخارطـة الملحقة فإننا بـدأنا التنقيب في المدخل الـرئيسي (المربع رقم ٩٥١) والغرف المتاخمة مبـاشرة (٩٠٠ و ٩٠٢) كذلك فإن الدرج الـرئيسي المكون من ٣ – ٤ قوالـب من قطع الحجر الجيري خـلال المربعات ٨١٨ و ٨٦٠ و ٩٠٨ ولا شك أن البنـاء الأخير قد امتـد الى دورين وسقف، وبمضي العمل قمنـا بإزالة القـوالب للتنقيب في الغرف في المربعـات ٨٩٩ و ٨١٥ و ٨٥٧ و ٨١٦ و ٨٥٨ و٧٧٦ و٨١٨.

وقد استمرت اعمال التنقيب في النمط الشبكي ذي الثلاثة امتار مع عمق عمـودي وقـد حوفظ بصـورة جيـدة على جدران المرحلـة الأخيرة ، وتتميز قـوالب الحجر الجيري بأنها مقطـوعة بـدقة حيث بالامكـان رؤية علامـات الأزميل ، كذلك فإن كل القوالب مـركبة في بعضهـا بصورة حسنـة ، الفـؤوس المستقيمة والتقسيم الثـلاثي الواضح المعالم والممرات لا تؤدي الا الى الممر المركزي . وقد وجدت قـوالب على شكل أنقـاض سـدت كل الغـرف والمدخل . ويأتي أول استخدام محدد للغرف في المباني المنهارة على عمق متر واحد تقريبا تحت الأنقـاض المزالـة . وتتميز الأرضيـات التي وجـدت في غـرف عـديـدة بأنها تحتـوى على طين احمر اللـون ملصق بـالجدران الحجرية . ويختلف بناء هـذه الجدران على نحو ملاحظ عن الآفاق المبكرة ولذا فإن مبنى المرحلـة الأولى يعود تاريخه الى الجزء الأخير من الموقع اي حـوالي ١٢٠٠ـ ١٤٠٠ بعـد الميلاد حيث عثـرنا على بضـائع حمراء نموذجيـة وزجاج وبضـائع اسلاميـة مصقولـة ، ويشير خـزف منج الصيني الى تـاريخ اولي يعـود الى ١٣٠٠ بعـد الميلاد.

واستمـر مبنى المرحلـة الأولى تحت الأرضيـة نـزولا الى حيث حـدث تغير في حجم الجدار وفي البنـاء. وهنـا فإن حشـوات الطين كانت اكثر صفرة قاتمة ، وعلى وجـه الاحتمال فإنه يمثل استخداما للبنـاء في الفترة ٩٠٠ – ١٢٠٠ بعـد الميلاد حيث تحسنت طـريقـة وضع الخزف واحتوى على حواف بنفسجية اللون حسنة الصقل.

وتحت مبنى الجدار الموجـود وجـد نظـام اقـدم لا يتـلاءم مع الآخر المتأخر حيث ان القـوالب أضحت اكبر حجما وأفضل تقطيعا وتركيبا . وأعتبرنا هذا الأفق المرحلة الثـالثة حيث ان الخزف يمثل بضائع مصقـولة على نحـو ممتاز وبضـائع منقوشـة وتشكيلات مفصلة وردية اللوّن وجـدناه في الأجزاء الأعمق من بدائع ١٩٩٣م – ويشير العديـد مـن خزفيات «النقطة / الدائرة» المكتشفة حـديثا الى تـاريخ كلاسيكـي متأخر (حـوالي ٣٠٠ – ٦٠٠ بعد الميـلاد) وسيتم الكشف عن المواد الاكثـر قـدمـا بـالتعمق في الموقع على الأرجح.

وخـارج الموقع المركـزى ومكـان السـوق لاحظنـا في اواخـر ١٩٩٤ وجـود نظـام حقول قـائم على السـدود بشمال الموقع على قـاعدة التل ، وقـد تكون السـد من قـوالب مشكلة وتغطي واديـا صغيرا تتفرع منـه فروع من نبع عين حمران تم تشكيلـه على هذا النحو ليكون نظـام حماية من الفيضـان ، وكانت منـافذ في جدران السـد قـد قطعت الى قنـوات كبيرة والتي بـدورهـا ادت الى اراضي حقـول زراعيـة مـرتفعـة الحواف اصغـر حجما ، ومـازالت تلك القنوات وجـدران الحقول قابلة للـرؤية . وفي يونيـو ١٩٩٤م قمنا بوضـع خارطة للنظام بأكمله وتم العثور على قطع الأواني المتناثرة هنا وهنـاك في الحقـول وكانت خشنـة ومصقحة ، وإنه ممـا يبدو ان نظام الحقـول بلونه الاحمر والرسـومات البنفسجية الطـلاء كان يمكن ان يمتـد الى الألـف الأول بعـد الميـلاد ، وبـدون شك فإن استخـدامهـا استمـر في الفترة الاسلاميـة ، ان سمـة تـلال النمل الابيشي في اقليم الـوادي تـؤخـر تـاريخ السـد ونظـام الحقـول ، وبـالاتجاه الى الغرب وجـــدت قـريـة صـــغيرة يمكن ان تكـون الموقع المسـؤول عن بنـاء السـد ونظام الحقـول ، وهنـا فإن البـيوت الـدائرية الحجريـة والمواد الخزفية الحـــمراء قد تكون متزامنة التاريخ.

وأخيرا في يونيـو ١٩٩٤ قمنا بوضع خـارطة المباني القـاربية الشكل الاقدم في قـاعـدة عين حمران ، ويبدو انها جمعت على شكل عنـاقيد حيث بنيت مـن صخـور كبيرة الحجم، وفي بعض الاحيـان بطـول يربـو على ٦ أمتـار ويغطي الحصى الصغير دواخـــل المبـاني . وتتنـاثـر الحجـارة الصغيرة في المنطقـة ويوحـي إنـاء فخـاري منقـوش صغير من المباني بتـاريخ يعـــود الى عصر الحديد. هـذا وقد تمت ملاحظـة تشكيلات مشابهة ايضـا في خور سولي وخور روري.

يوريس زارينز: أستاذ بجامعة «ميسوري - بأمريكا».

عبدالله الحراصي : باحث ومترجم من جامعة «السلطان قابوس».

الاسلام والنهضة الاجتماعية

برهان غليون - باريس

إن المشكلة الحقيقية التي يطرحها الفكر الاسلامي في العصر الحديث ليست الاهتمام بالسياسة، فهذا الاهتمام من علائم النهضة الاجتماعية الحديثة عامة. انها تكمن، بالعكس، في الخلط بين الأهداف الدينية والسياسية، وبالتالي العجز عن التمييز، ثم الاختيار، بين الوسائل والقواعد والتقنيات المختلفة المرتبطة بممارسة هذين النشاطين الاجتماعيين الاساسيين، ولعل نمط السياسة الرسمية الذي ساد في العقود القليلة الماضية في المجتمعات العربية، والذي يجعل من العمل السياسي منطقة محرمة من جهة، وضعف الجهد التجديدي في الاسلام المعاصر من الجهة الثانية، هما العاملان الرئيسيان المفيدان في تفسير هذا الوضع. ومن هنا يتوقف نجاح الفكر الاسلامي الحديث في تجاوز تناقضاته ولعب دور ايجابي في إعادة بناء الدولة والمجتمع السياسي على قدرته على الحسم في طبيعة نشاطه الجوهري وأهدافه الرئيسية، والطرق والوسائل العملية لتحقيقها.

والمسألة الاولى التي يجب التأكيد عليها في محاولة تجاوز الانقسام والنزاع في الدين والشريعة والسياسة... هي التمييز بين الاسلام كجماعة ودين من جهة، والحركة الاسلامية كفريق سياسي يجتهد في تفسير الواجبات الدينية وتاويلها تاويلا سياسيا من جهة ثانية. ان من الاخطاء الكبرى ان يعتقد الإسلاميون مثلا ان الانتماء الى الاسلام لم يعد اليوم ممكنا إلا بالانتماء الى الرؤية السياسية التي يمثلها التيار الاسلامي المعاصر للاسلام. ولا شك أن هناك ميلا، مقصودا أو عفويا، في صفوف العديد من الاسلاميين، وليس كلهم بالطبع، للتوحيد بين الاسلام والاسلامية الجديدة، كما لو كانت النظرة السياسية الى الاسلام، هى عودة الى الاسلام ، او كما لو كان نشوء تيار السياسة الاسلامي ونموه هو التعبير الاصيل الوحيد عن هذه العودة. أو كما لو أن الاسلام يبعث من جديد، ولم يكن قائما من قبل، أو كأن غير الاسلاميين ليسوا مسلمين. فلا يمكن لمثل هذا التصور إلا أن يقود الاسلاميين إلى فكرة خطيرة مفادها انهم مكلفون بأسلمة المجتمع او اعادة اسلمته، وهو ما وقعت فيه كل الحركات الدينية التي خلطت في القرون الوسطى بين مهام الهداية ومهام السياسة، ولم تعرف كيف تميز بينهما.

وفي نظري لا يمكن لهذا الخلط بين الانتماء للتيار الاسلامي والانتماء للاسلام، كما يفعل أغلب الاسلاميين في يومنا هذا، إلا أن يقود إلى منزلق توحيد الاسلاميين أنفسهم بالاسلام، والعيش فيما يشبه الشك الدائم بأن من لم يحذُ حذوهم من المسلمين ليس مسلما تماما، أو لا يزال منقوص الدين وهذه هى في الواقع الجدلية التي كانت تتكون على أساسها الانشقاقات والكنائس الدينية في المسيحية، والتي نجا منها الاسلام نسبيا بما كان يتمتع به من حصانات عقيدية تجعله يقبل التعددية ويشجع على الاختلاف، ويرفض روح الإمعية . والايمان بالتقليد والاقتداء، دون تفكير شخصي،ودون إعمال للعقل والتفكر في خلق الله وآياته.

ومن أجل هذا استطاع الاسلام ان يمتص جزءا كبيرا من روح الشقاق والقطيعة التي وقعت فيها الاديان الاخرى. وبدل ان يطور في ذاته جدلية الخوف من الهرطقة والخروج عن الدين عمل على تطوير ما كان ومايزال أكبر تجسيد لروح الانفتاح والتفتح والانسانية والعقلانية، أعني فكرة الاجتهاد الحر او المفتوح. وهكذا صار كل خلاف واختلاف داخل العقيدة والتفسير والتأويل، ضمن حدود الاركان

الكبرى، او الاصول التي لا تقوم العقيدة دونها، اجتهادا شخصيا وعقليا، يضمن حرية الفكر وحرية الاعتقاد، ويؤلف مصدر نبوغ المدارس الفكرية والدينية المتطورة بتطور العصور، ومن ثم وسيلة للتكيف والتأقلم التاريخي والحضاري لمجتمعات المسلمين. وهذا هو الذي ميز الموقف الديني في الاسلام عما كان عليه الحال في المسيحية التي خضعت لتعليمات وسلطة الكنيسة ، وهى تقضي بان حق الاجتهاد والتفكير والتأويل ليس مشاعا بين المؤمنين ولكنه حكر على طائفة من المتبحرين في العلم الديني. وبهذا صار الدين كنيسة، وهذا هو المعنى الاساسي للكنسية، ومتى ما اصبح الاجتهاد حكرا على فئة معينة، زال بالضرورة الحق الطبيعي والالهي في الاختلاف في الاجتهاد والتفسير، وصار من الطبيعي والضروري اعتبار كل من يخالف هذا الاجتهاد المرفوع الى مرتبة الوحي او الالهام الخاص. مهما كانت مظاهر اختلافه هذا، من المارقين او الكافرين.

وبالمقابل ليس من الصعب إدراك ما يمثله الاسلام السياسي اليوم من اختلاف في التفسير وفي رؤية الدور الذي يلعبه الدين في المجتمع. فهو مدرسة جديدة متميزة عن جميع المدارس التي عرفها تاريخه من فقه وحديث وأصول وتصوف واعتزال وتشيع وطرقية. وبهذا المعنى فهو تعبير عن استمرار التغير والتحول داخله مع تبدل الظروف والحاجات. والسبب الرئيسي في تطور هذه المدرسة، منذ النصف الاول من هذا القرن، وتصاعد قوتها ووزنها في عهدنا هذا هو تطور السياسة العربية ذاتها، أو التناقضات التي تقوم عليها والمشاكل التي أفرزتها ولا تزال غير قادرة عل مواجهتها او تقديم الحلول لها، ولا نعنى بها المشاكل الاقتصادية ولكن مشاكل تحقيق الاجماع وتوحيد القرار وتحقيق التضامن العام وتوحيد روح الشرائع وتحقيق الانسجام بين المنابع الروحية والخلقية والدساتير والقوانين النظرية المعمول بها. وهى بالاساس مشاكل سياسية بالمعني العميق للكلمة، اي بمعنى تحديد الاسس المبدئية التي يقوم عليها كل اجتماع انساني،. بما هو اجتماع مدني واع ومختار، وليس كنتاج تلقائي لوجود العصبية التقليدية او الشوكة القهرية.

والمسألة الثانية تتعلق بضرورة التمييز، ولا نقول الفصل، بين الهداية الدينية والسياسة العملية. فهدف السياسة الرئيسي بالمقارنة مع الدين ليس تغيير افكار الناس واعتقاداتهم، ولكن رعاية مصالحهم، سواء نظرت الى هذه المصالح من منظار الشريعة الدينية او الفلسفة العقلية ولا يمثل العمل على تغيير عقيدتهم في اطار العمل السياسي الا وسيلة من وسائل السياسة. ولذلك كثيرا ما يختلط هذا النشاط العقدي عند السياسيين بالدعاية، وبالنشاط الدعائي بالمعني السليم للكلمة اي التعريف بالافكار والبرامج والدفاع عنها. وبالمقابل ان هدف الدين الاول هو تغيير عقائد الناس وتكوين ضمائرهم، والمراهنة عليها لاقامة النظام والعدل وعدم استيعاب هذا التمييز وتمثله بعمق هو الذي يضع الفكر الحركي الاسلامي ، الراهن في مأزق عملى حقيقى، لانه يدفع الى اساءة فهمه من قبل خصومه وجمهوره على حد سواء، ويحرمه من الوعي السياسي اللازم لبلورة البرامج العملية التي يفتقر اليها الى حد خطير.

فاذا كان من الطبيعي استلهام القيم الدينية في العمل السياسي، فإنه من المستحيل التقدم فيه من الناحية العملية اذا نظر اليه كوسيلة لتحقيق شيء اخر غير رعاية المصالح البشرية، بوسائل بشرية ايضا، وبالتالي دون تحديد الاولويات والاهداف الاساسية، بالمقارنة مع اهداف الهداية الروحية، وقد بينت جميع التجارب التاريخية، وفي مقدمتها مثال الخلافة الراشدة نفسه، بما لا يدع مجالا للشك، على انه في كل مرة اضاعت فيها السياسة وعيها الدقيق بموضوعها وغاياتها ووسائلها، نشأ الاختلاط بين مهام الرعاية ومهام الهداية ، وولد الصراع العنيف الذي لا حل له بين الدولة والدين والعقل والوحى، وفي العصر الحديث، انهارت الشيوعية والفاشية انهيارا مدويا، لان الدولة اصبحت تتكلم فيها لغة العقائدية، وتعيش على سطوة الجيش العقائدي والاقتصاد العقائدي والامة العقائدية، اي بقدر ما اصبح تأكيد نشر العقيدة وسيطرتها ذا اسبقية على انجاز مهام التنظيم والادارة الاقتصادية والاجتماعية العملية. ان الوظيفة الرئيسية للدولة ليست الهداية. كما ان السياسة نفسها ليست، من حيث هى نشاط تربوي، من الوظائف التي تختص بها الدولة. وليس هناك من شك في ان المعركة التحضيرية المادية والروحية التي تواجه شعوب العالم الفقيرة ومنها الشعوب العربية، بحاجة الى جهود متضافرة، والى توظيف كل ما لديها ولدى الانسانية من رأسمال حي، رمزي ومادي، ولكن هذا التوظيف يحتاج في الوقت نفسه الى تحديد ادق للمعايير والمفاهيم التى تستخدمها، والتي لا بد ان تقود وتوجه مسيرتها. ومن هنا فان الخروج من جو النزاع والصراع الراهن يحتاج الى تمييز ثالث مسبق في الحداثة بين الحضارة، او ما يمكن ان يعتبر المكتسب الانساني الشامل والذي يمكن ولابد من تعميمه على جميع الثقافات والامم، بل الذي يشكل تعميمه التحدي الاول للشعوب التي لا تريد ان تسقط في الهامشية واللاتاريخية وتزول مبررات وجودها المستقل، وبين المدنية التي هى في نظرنا الطريق التي تسلكها الجماعات التاريخية الحية، في هذه الحقبة او تلك، للوصول الى هذه المكتسبات الكونية الحضارية. وهذه الطريق التي لا يمكن تعميمها، لانها مستمدة من خصائص الجماعة وعبقريتها الخاصة وظروفها المحلية وتاريخيتها المتميزة وثقافتها وحساسيتها الحميمة، هى التي ينبغي شقها في كل مرة من اجل استيعاب

المكتسب الحضاري العام. ان مفهوم الحرية الفردية والمواطنية المتساوية الذي يشكل في العصر الراهن شرط قيام الجماعات السياسية الحية، في الغرب كما في الشرق، لا يمكن ان يتأسس مثلا في الهند على رمزية الثورة الفرنسية او الامريكية، اي على ما لم تعرفه شعوبها، وما لا يمكن ان يتحول اذن الى سند حقيقي وفاعل لاي تجربة سياسية او شعورية. فلابد لكل جماعة ان تؤسس لحرياتها انطلاقا من ممارستها التاريخية ونهوضها الخاص ومعاركها الفكرية والعملية وصراعاتها، ولغاتها، والامم التي لا تنجح في صوغ معنى الحرية في كلمة من لغتها، لن تستطيع ان تفهم ممارسة الحرية ولا مضمونها.

وفي غياب مثل هذا التمييز بين الحضارة والمدنية، بين المكسب الموضوعي العالمي، والذات التي تبني الاستراتيجية التاريخية لاقتناصه وهضمه، يصبح التفريق مستحيلا بين التغريب وبين التجديد الحضاري الحقيقي والجدي والثابت. وهو ما عرفته في العقود الماضية كل شعوب العالم الثالث، وما قاد الحداثة في اقطارها الى طريق الفشل والسقوط. والتغريب مصطلح يستخدم لوصف نمط من انماط التحديث الذي يتميز بالتقليد الاعمى للنموذج الغربي، والذي يهتم اذن بالشكل والقشور اكثر مما يقوم بنقل الوظائف الجوهرية في عملية التحديث. او انه لا يميز بين الخصوصية الغربية والمكتسب العالمي في نمط الحضارة المعاصرة، مما يحرمه من التمييز بين الجوهري والعرضي في هذه الحضارة، او بالاحرى، بين السيرورات التاريخية التي لا تعاد، والمكتسبات النهائية التي يمكن ان تستملك. وليس اخطر على شعب من ان يعيش سجين سيرورات تاريخية يعتقد ان الحصول على مكتسبات الحضارة لايتم الا بتقليدها او اعادة انتاجها في بلاده وتاريخه. ذلك انه في هذه الحالة يقوم دون ان يدري بمصادرة التاريخ، ويعد نفسه لا محالة للنقل دون هدى ودون نظرية، بل دون نظرة نقدية في الحضارة والتاريخ في الوقت الذي يحتاج فيه التطور والتحول الى انفتاح الممارسة امام كل الاحتمالات. فالتغريب ينطوي في الواقع على فلسفة او منطق باطني واجرائي غير مفكر به هو منطق التوحيد او المطابقة التاريخية بين المعاصرة والثقافة الغربية، ولا يتصور ان من الممكن ان تكون هناك معاصرة او حضارة معاصرة من دون التبني الكامل للقيم الثقافية الغربية، او ان من الممكن ان تكون هناك طرق اخرى للوصول الى الحداثة او المعاصرة غير الطريق الغربى او ان من الممكن اسناد العمليات التحديثية الرامية الى ادخال العالم القديم في الحضارة المعاصرة على منظومات قيم ثقافية غير التي تسود اليوم في الغرب، انه يوحد باختصار بين الثقافة العربية، والثقافة عامة، والحضارة، اي بين محرك التاريخ وبين منتجاته من قيم وافكار وموضوعات ونظريات.

ان الذي فتح العيون على حقيقة الاستلاب النابع من تحقير التاريخ الخاص والذاتية المحلية، وابرز مخاطره فيما يتعلق بالاستقلال الفكري والمادي، ومن ثم في السيطرة على عملية تمثل الحضارة واستيعابها، لم يكن اخفاق التحديث الراهن فحسب ولكن اكثر من ذلك الاعتقاد الجديد في الغرب والشرق بأن من الممكن للشعوب النامية، بل من الحتمى لها، ان تراهن في اقامة تجربتها التحديثية على اسس اخلاقية وروحية وثقافية مستمدة من رأسمالها الخاص، وقائمة على احيائه وتجديده. وانه ليس بامكانها، حتى لو ارادت ذلك، ان تنسخ التجربة التاريخية للدول الصناعية الكبرى دون ان تغامر بمسخ نفسها، وبالتالي دون ان تفقد انسانيتها وتتحول الى قزم غير قادر على التفكير المستقل والممارسة المبدعة. ولا يعني ذلك انها سوف تنجح بالتأكيد في هذا الاحياء. فمن الممكن جدا ان تبقى دون اي مقدرة ذاتية، وان تغرق في البربرية التي دخلت في مراحلها الاولى على كل حال.

ولكنه يفسر احد الدوافع الرئيسية لاستعادة تراث الاسلام، والمراهنة الجماعية عليه. فليس الاحياء تجديدا مضمونا سلفا او محسوما، ولكنه معركة ذاتية تخوضها الشعوب والثقافات حتى تستطيع ان تتحول من مستهلك للحضارة الى منتج لها. وليست المعاصرة نقلا لتجربة وانما هى خلق لدينامية ابداع وتجديد ذاتيين. انها ليست مراكمة لتقنيات، كما هو الحال اليوم، وانما هى تركيب لمنهج خلق التقنيات وتصميمها. على سؤال: هل تحتاج النهضة او الارتقاء الى مستوى المعاصرة، وهل يحتاج التقدم بالفعل لازالة تأثير الدين في الحياة العمومية، والاجتماعية والسياسية، وهل تحتاج الوطنية والابقاء على الهوية المحلية والذاتية محاربة الواقع ومنظوماته القيمية الجديدة، او ما يطلق عليه اليوم عموما بالعلمنة او العقلنة «أي في الواقع ميلاد نمط عقلاني مختلف في اسبقياته عن النمط العقلاني الماضي»، ليس هناك الا اجابة واحدة: إن النهضة تفترض الاهتمام بالدين كما تفترض الهوية استهلاك الواقع الراهن المعاصر بمعاصرته وحداثته فى الوقت نفسه. انها تفترض وحدتهما وتعاونهما لا التفريط باي منهما او استمرار الصراع بينهما. لكن في الحالتين ، هذه الوحدة وهذا التعاون مرهونان ضرورة بالتجديد، اي باعادة ترجمة الدين وقيمه العملية واعادة ترجمة الحداثة وقيمها العقلية. وليس بناء العقيدة الاجتماعية المحفزة والمهمة التي تحتاج اليها اعادة بناء الدين والدولة معا الا ثمرة لهذه الترجمة التي تجعل من التنافر انسجاما ومن القطيعة تواصلا ومن الاقتتال تعاونا اي تنشىء قاعدة القيم والمعايير والغايات الواحدة والمقبولة والمتسقة في المجتمع.

برهان غليون : مفكر ورئيس مركز دراسات الشرق الأوسط بجامعة «السوربون ـ باريس».

جماليات الباب العربي

الباب بوصفه «اللوحة الإسلامية»

شاكر لعيبي - سويسرا



عندما يتوقف المرء لكى يتأمل «الباب العربي» فى ثنايا المدينة العتيقة، واذا كان هذا المرء مهتما بعض الاهتمام بقضية الفن البصرى، فسيكون بامكانه ان يتساءل فيما اذا كان ينبغى اعتبار هذا «الباب» ضربا اصليا من ضروب الفن الاسلامى وانجازا كاملا من منجزاته.

سوف لن تنقص متأملا بصيرا الاسباب الوجيهة لمثل ذلك الاعتبار التى نلح نحن بدورنا على ما يبدو جوهريا منها، ونميل الى طرح فرضية تقول بأن هذا الباب هو فى المقام الاول حامل تشكيلي (SUPORT) اى «لوحة» يشهر الانساق الفنية والشكلية ذاتها التي تظهر على حوامل اخرى.

يحدد الحامل فى الكتب التعليمية الفنية بتعريف مثل التعريف الذى نستعيره هنا من واحد منها، القائل بأن الحامل هو «كل سطح يسمح بتنفيذ عمل تصويرى PICTURAL مثل القماشة والواح الخشب والورق والكارتون والحائط... الخ، انه اذن بعد تقني بدهى وشرط اولي من شروط الممارسة الفنية فلكي ترسم عليك فى البدء ان تلتقى بسطح ملائم تمرر عليه الاثار التى تود انجازها: قلمك على الورقة او سكينتك على الحائط او ريشتك على القماشة، وما الى ذلك انه السطح الذى يحمل الاثر ويعلنه للعين، والذى يتماهى مرات مع الاثر ويصيره، او الذى يأخذ الاثر منه طبيعته النهائية وملمسه ويستمدها، لان الطبيعة التصويرية نفسها لعمل مرسوم فى كهف (اى الجدار وهو من اقدم الحوامل) تستلزم الوانا وتقنيات تثبيت خاصة بها ستمنح العمل كلية فنية ومذاقا يختلف الى ابعد الحدود عن عمل منفذ على شريحة زجاجية لماعة لاتقبل طبيعتها إلا مواد خاصة وطريقة خلط للالوان خاصة.

كانت الطبيعة المادية للحامل تتغير حسب وظيفة العمل الفنى ورسالته فرسوم كثيرة فى الكنائس الايطالية لم تستخدم إلا الجدران والقبب والواجهات المزججة كحوامل اساسية اعتبرت اكثر قدرة من غيرها على الاشتغال المباشر فى المكان اى مع رواد المكان الذين كان يلزم لفت انتباههم، وصدم عيونهم من اجل ايصال الرسالة المطلوب نقلها وهى قصة دينية مقدمة لجمهور قروسطى لم يكن يعرف القراءة والكتابة فى غالبيته بل كان مستعدا لقراءة من نوع آخر: بصرية.

ان حجم الحامل البصرى يتغير بدوره تبعا لذلك فان شواهد القبور الرومانية والمنمنمات الاسلامية ستكون صغيرة القياسات طالما ان وظيفة الشاهد تتركز فى التدليل على اسم المتوفى وسنه وعمله المحاطة فى الغالب، باشارات ورموز بصرية مقتصدة فى فضاء لايسمح بسوى ذلك وطالما ان المهمة الاساسية للمنمنمة، الوظيفة كانت سهولة النقل، وربما سريته ضمن اعراف ثقافية لم تكن تسامح بسهولة التمثيلات التشخيصية التى تحتوى عليها بينما ستكون احجام «الجداريات» ضخمة للغاية طالما انها مطالبة بمخاطبة اوسع جمهور ممكن وفى فضاء على امتداد البصر.

لقد مر الحامل بتطورات جوهرية ادت فى نهاية المطاف الى تناسى الدروس اعلاه والى ان تعتبر «القماشة» لوحدها، وبعبارة ادق اللوحة المعمولة من القماش، وبدرجة اقل من الخشب هي الحامل الوحيد المعترف به اوروبيا ويعتبر ما يرسم عليه فنا راقيا.

لقد جرى لوقت طويل ازدراء الفن الاسلامى ضمن مبررات كثيرة تقع واحدة منها فى انه لم يعرف ابدا اللوحة / الحامل وظل مقتصرا على حوامل ليست من ذات الطبيعة التى عرفها الفن فى القارة الاورية فى مقارنة متعسفة بين فضاءين ثقافيين مختلفين، وبين تقليدين ليسا متشابهين وبتناس صارخ للتاريخ الدقيق لظهور فكرة اللوحة نفسها ان تحديد «اللوحة» بوصفها الحامل الوحيد الجدير بالاعتبار سيصطدم بعقبات كثيرة فى تاريخ الفن وفى الممارسة البلاستيكية نفسها، كما بعقبات من طبيعة نظرية اذا لم يجر الالتفات الى شروط المكان الذى يعرض العمل نفسه فيه ووظيفته فى هذا المكان، كما حسب المعنى والاهمية الممنوحين للفن كله فى سياق ثقافي معين.

ليس هجران الحوامل التقليدية فى الفن الحديث: القماشة بالنسبة للوحة والقاعدة SOCLE بالنسبة للنحت بل رفضها لدى بعض الاتجاهات الفنية البارزة رفضا قاطعا، على اساس كونها تقع على النقيض من مفهومة اكثر حداثة للفن، واعتبار ان فكرة اللوحة، التقليدية من اوجهها كلها:

حواملها وطبيعة الوانها وملمسها وطرق تحضير الوانها وشكلها الهندسى واطارها الخارجى انما هى فكرة شائخة، او انها تستحق اعادة النظر الجوهرى لانها استنفدت اغراضها التاريخية وتشى بوعى جمالي متخلف فى النحت يجرى نبذ «القاعدة» التى تستند المنحوتة اليها ويلجأ الفنانون الى عرض منحوتاتهم على ارضية القاعة مباشرة او تعليقها فى سقفها كما هو حال الفنان كالدير CALDER، مشددين على ان العودة الى ذلك الحامل النحتى القديم يتضمن بالضرورة تصورا قديما عن دور القطعة وطريقة اشتغالها وطبيعة وعى الجمهور بها.

اننا اليوم امام قيمة نسبية تماما ممنوحة للحوامل التقليدية بالمقارنة مع العناصر المعتبرة اساسية فى الخلق الفنى اننا نتأمل العمل الآن من وجهة اخرى تضع القيمة الاكبر لما يعتبر جوهريا: علاقاته الداخلية وتقنيته والاحساس العميق بماهيته البلاستيكية المحضة، لقد هجر الحامل، من بين ما هجر لصالح الذهاب الى اعماق اللغة البصرية، التفتيش عن صفائها، والتدقيق فى الهواجس والقضايا التى تسم مفرداتها وقواعدها فى محاولة لاستبعاد الهامشى، الطفيف منها، او ما يعتبر هامشيا.

لم يعرف الفن الاسلامى اللوحة سواء كانت على القماش او على الخشب، التى هى بهذه المناسبة انجاز متأخر فى تاريخ الفن وتاريخ الفن الاوروبى نفسه قبل جيوتو GIOTTO لم يكن يوجد تقريبا فى اوروبا التصور نفسه عن فن الرسم PIENTURE المعروف فيها اليوم، ففى العصور الاوروبية الوسطى من القرن الرابع الميلادى الى القرن الثالث عشر فان هذا الفن كان غائبا كليا تقريبا بالمعنى الممنوح لكلمة رسم فى القاموس المعاصر، كان يجرى تقديم الهيئة الانسانية بشكل جد تخطيطى SCHEMATISE ومضطرب تكوينيا وكانت الحوامل هى المنمنمات والجدارات بشكل اساسى قبل ذلك عند ظهور الفن الرومانى فى القرن الحادى عشر، كان الرسم ذا طابع غير شخصى، كهنوتى وكانت حوامله فى ذاتها، فى حين انه لم يتحسن إلا فى فترته المتأخرة نحو تعبيرات اكثر حرية فتحت الطريق امام الفترة اللاحقة المسماة بفترة الفن القوطى وبدءا من القرن الثانى عشر وبفعل الازدهار الحاصل انفتحت افاق جديدة وبدأ الفن يزدهر من جديد كان الحامل فى فترة جيوتو (١٢٧٦ ـ ١٣٣٧) يتحول نوعيا ويصير بشكل رئيسى «اللوحة الخشبية» وكان الرسم يجرى بتلك الالوان المسماة detrempe a l'oeuf اى الالوان المائية المخلوطة مع البيض لان الرسم الزيتى لم يكن مكتشفا بعد.. لم تكن القماشة قد ظهرت بعد ايضا، انما ظهرت لاحقا نتيجه ازدياد النشاط التجارى وتحول اللوحة الى بضاعة مربحة كان ينبغى التفكير بوسيلة جديدة من اجل تسهيل نقلها: القماش سهل الطوى وخفيف الوزن كان الحامل الرئيسى فى فترة طويلة سابقة هو الجدار لوحده.

وبالمقارنة ومن باب الطرفة قبل كل شىء: الطرفة الدالة، بما كان يحدث فى الفن العربى الاسلامى التشخيصى منه، فان رسوم الواسطى المؤرخة بسنة ١٢٣٧م، اى السابقة على سنة ولادة جيوتى بـ ٣٩ سنة فقط ومن وجهة نظر الحامل فانها كانت تستخدم، بوصفها منمنمة، الحوامل المعروفة تاريخيا وتمتلك قيمة جمالية اخرى طالعة من تقاليد مختلفة كليا فى تصور فن الرسم التشخيصى، وفى سياقات لم تكن تسمح بان ينجز مثلا واحد من اعمالها التى تمثل «الفرسان يوم العيد فى برقعيد» بحجم ثلاثة امتار على ثلاثة فى مكان عام، لو تحققت هذه الامنية لحصلنا على عمل مدهش ولاختلف جذريا السياق الذى تطور به الفن الاسلامى كله، يقال الامر ذاته عن «كتاب البيطرة» المؤرخ بسنة ١٢٠٩م والمجهول الرسام، وقبلة كانت رسوم قصر المتوكل «الجوسق» المؤرخة بسنة ٨٣٦ ـ ٨٣٩ الميلادية رسوما جدارية، لاتبتعد طبيعتها التكوينية الاجمالية عن رسم العصور الوسيطة الاوروبية غير ان موضوعاتها وموضوعات مجمل الرسم التشخيصى العربى لم تكن البتة موضوعات دينية ينبغى ان يلاحظ ونحن نتحدث عن تطور فن الرسم وحوامله بانه بدءا من سنة ١٢٠٠م وما بعدها بقليل والتي ربما كان الواسطى يعاصر فيها جيوتى او احد اسلافه فان العصر كان انحدارا حضاريا مستمرا بالنسبة لثقافة الواسطى (سقطت بغداد على يد المغول سنة ١٢٥٨م) بينما كان عصر صعود حضارى مستمر بالنسبة لجيوتى، وهانحن نشهد الثمار كونيا.

لقد عرف الفن الاسلامى حوامله الشخصية، المختلفة لاسباب فقهية «كى لانقول دينية» ولتصورات جمالية خاصة به، فمن جهة ظل هذا الفن فنا تجريديا بشكل اساسى ملتقيا بحوامل تسمح له بأن يعرض اعماله على اوسع نطاق هى جدران المساجد وقببها وعلى حيطان المدينة، منوعا ومكاثرا اياها مستخدما فنون النقش والارابيسك والخط العربى ولكنه استمر بدرجات خافتة، بأن يكون فنا تشخيصيا والتقى بحوامله الملائمة فى الورق وجلود الرق التى طلعت كحاجة ثقافية لعلها تشابه تلك التى دفعت باللوحة فى مكان وزمان آخرين للظهور لم تكن القماشة نفسها مجهولة ضمن حاجات هذا الفن، فثمة اشارة طفيفة لدى ابن منظور (١٢٣٢ ـ ١٣١١م) وعلينا ملاحظة انه يعرف مواد تسبق كثيرا عصره) عن قماشة يسميها العرب بـ «المهرق» ويصفها اللسان بانها ثوب من حرير ابيض يسقى الصمغ ويصقل ثم يكتب به، كما لو انها كانت حاملا لواحد من ضروب الفن العربى الاخرى وهو

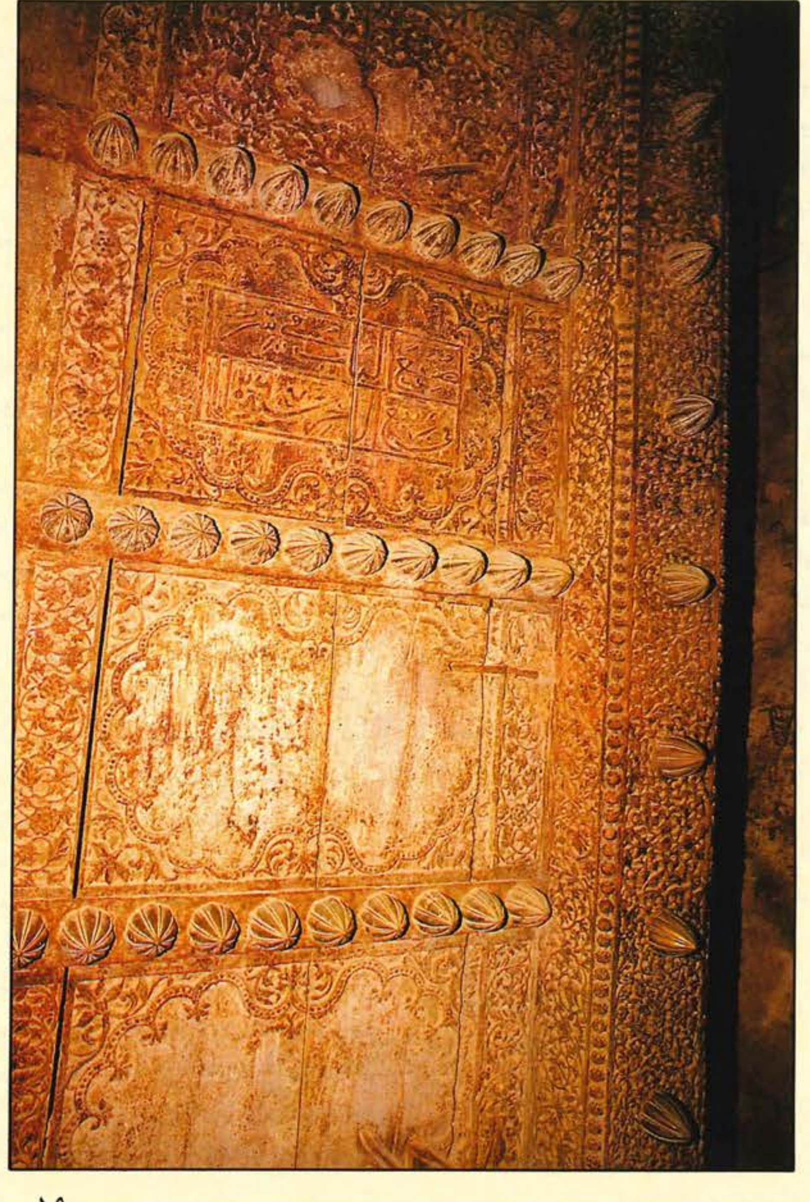
الخط، بل انه كان بامكاننا ان نرى فى معرض (النسيج المصرى: شهادات عن العالم العربى) قطعة قماش بيضاء مربعة، عليها رسم تشخيصى لوجه اعتبره منظمو المعرض وجه دمية، ويمكن اعتبارها بمعنى من المعانى «لوحة ـ قماشة» طلعت بمحض الصدفة فى تاريخ الفن الاسلامى، وهو امر لانورده هنا من باب ايجاد موضع قدم للثقافة العربية الاسلامية فى هذا المجال وانما من باب الطرفة ثانية.

لكننا نجازف بتقدير «الباب» بوصفه حاملا ليس بالمعنى الاستعارى للكلمة ولكن بالمعنى الدقيق لها من باب لايمكن النظر اليه كما ينظر الى ابواب قوطية اوروبية مثلا، اى كتعبير عن ممارسة محكمة الدقة لفن تطبيقى محض، او كممارسة وظيفة باردة دون خلق فنى يصير «الباب» فى الفن الاسلامى حاملا تصويريا عن جدارة خالطا فى مجال عمله جماليات الفن الاسلامى ووظائفه، تماما مثلما يجرى هذا الخلط والاختلاط بين ذينيك الدورين فى الانواع كلها من هذا الفن.

تقع واحدة من خصائص الفن الاسلامى فى التماهى العميق بين الجمالي والوظيفى الذى تلخصه العمارة العربية الاسلامية كما يمكن توجيه نقد قاس اليه واعتباره دليلا على فقر روحى غير قادر على منح المكان المناسب، المتميز والارستقراطى للتأمل الجمالي المحض مثلما فعل بعض نقاد الفن الاوروبيين لوقت طويل حيث لم يكونوا ليجدوا فى هذا الفن وذلك الرسم جمالا وبهاء، وما يستحق الاحترام سوى فى فن العمارة لوحدها، التى يظل تاريخها فى المنطقة على ايديهم رغم ذلك ناقصا ومبتورا ومنقطعا لانه لايؤرخ لها إلا بدءا من العصر الاموى الذى يبدو وكأنه انبثق هكذا من عدم مطلق دون ارث يسبقه فى المنطقة، ودون استلهام من هذا الارث.

وتبدو عمارته خلال بعض البحوث من جهة اخرى عمارة دون استمرارية راهنة كأنها قد اختفت فجأة مثلما ظهرت فجأة ولم يتبق منها إلا الاثار القليلة الشاخصة فعمارة اليمن الحالية لن تدرس البتة لهذا السبب فى اى من الكتابات الجادة عن تاريخ الفن ــ العمارة العربية، ولن ينظر اليها إلا كفن شعبى، خصب يندرج فى الكتب السياحية والتصوير الفوتغرافى الملون الذى يبقى مكانها الحقيقى، انها مقطوعة الجذور عن عمارة المنطقة التاريخة رغم انها من يمثلها تماما.. ربما.

وعلى العكس من هذا التصور يمكن اعتبار التماهى بين الجمالي والوظيفى دليلا من نمط آخر نتقدم به الى فحص آخر، يزعم، مبتهجا ومكابرا بانه دليل على اقامة الكائن المسلم الدائمة فى ارض الجمال: ان الجمال(كان) الوجه الآخر لليومى وانه (كان) ينبغى لضرورة من الضرورات ادراج الجمالي فى تفاصيل الحياة الاقل شأنا دليل لم يكن مطروحا بالضرورة بذات الوعى الحاد الذى تقوله هاهنا وكان حدسا، فلنقل انغمارا لا واعيا فى مزاج سعيد لحضارة واثقة من نفسها، بل تمظهرا للازدهار الحضارى فى داخل



الكائن المنهمك بترفها ومجدها الغابرين الم تكن حاجيات واشياء ومنتوجات هذه الحضارة تمثل لدى الاوروبي في الحقبة الوسيطة كل ماهو باذخ وراق وجميل؟

كان صعبا للغاية على المسلم القديم ان يفرق تفريقا حاسما، لدى تأمله لمجمرة او لابريق، بين روعتها الجمالية والوظيفية التى كانت تقوم بها كانت اروع القباب اللازوردية واجمل الاقواس واكثرها رهافة لاتستوقفه مثلما لاتستوقف المغربي اليوم او التونسي الوفرة الجميلة من اقواس مدنه القديمة، بل تلك الاقواس التى يعيد انتاجها اليوم فى سكناه الراهن، كانت جزءا من فضائه الثقافى كله، ومازالت بالنسبة للغالبية الساحقة غير المعنية حتى الآن بعمق بمسألة التأمل الجمالي.

لم يكن السؤال الجمالي بمعنى التأمل «بقضية الفن البصرى» مطروحا كما نطرحه الآن، حتى فى اوروبا بداية عصر النهضة نفسه، الم يكن فنانو تلك الحقبة الاوروبية يعتبرون مجرد «حرفيين يدويين» وكانوا بدورهم يقدمون من اوساط اجتماعية متواضعة: اندريا ديل، كاستينويو وبينوتزو كوتزوللى من اصل فلاحى، كان اب اوجيللو حلاقا واب فيليبوليبى قصابا واب بالايولو يتاجر بالدواجن وأب مونتينيا خشابا فحاما واب كوزيمو تورا اسكافيا، ليكون الامر مدهشا للغاية بالنسبة لثقافة اوروبية تعطى البصرى حصة جوهرية ازاء ثقافة عربية ادبية فى المقام الاول كان المسلم يعيش الدورين كليهما فى آن واحد وهو يستخدم تلك المرآة الرهيفة وتلك المجمرة، ولعله امام «باب» جليل، منقوش باب «معمول» بحرص وجمال لم يكن البتة يفكر ببداهته الوظيفية بل كان فى الغالب يستمتع بأمر آخر فيه كان بامكان اى حاجز من الحواجز الخشبية او المعدنية التى يحكم اغلاقها ان تقوم بدور الباب دون الذهاب بعيدا بصناعة معقدة له وشغل متأن دون وضع كل هذا الجهد والمعرفة فيه لعل هذا الكائن كان يصر على ان الابواب ليست مجرد حاجة وظيفية وانها تمتلك «بعدا» آخر.

هكذا سيصير الباب «مدخلا» مشحونا بالدلالات وكان عليه، لكى يحققها ان يتخذ «هيئة» و«شكلا» آخرين اكثر تعقيدا وابعد من الدور الوظيفى كان على الباب من اجل تحقيق هذا البعد المفترض ان يتحول تحولات لاتطرأ على الحسبان من قطعة من الخشب العادى الى حامل فنى، ان يتقمص ما ينجز عليه من اشكال ويصيرها بمعنى من المعانى وبشكل تلقائى.

وفى الوقت الذى كان يتوجب عليه التوطن فى معمار المدينة العربية القديمة وينسجم مع مكوناتها وخصائصها وقبل ذلك كله مع وظائف بناياتها، كان عليه كذلك ان يمثل يوميا فنها ويشهره للمارة.

كانت طبيعته العمودية، القائمة مواجهة، وصرامته الهندسية تمنحه طابع الحامل المثالى الذى يواجه الناس، ان واحدة من خصائص الحامل التقليدى التى ينساها التعرف المذكور قبل قليل هى قدرته على المواجهة فلم تعتبر حوامل مثالية تلك البلاطات والارضيات المنقوشة بكثرة فى الكنائس والابهاء الاوروبية القديمة وبعضها رائع الجمال، ان الصرامة الهندسية «التى تليق بالاحرى باللوحة» والمواجهة هما خاصيتان جديدتان علينا ادراجهما فى عملية تحول هذا الباب من شىء OB-JET مبتذل الى حامل فنى، والى عمل فنى بالنتيجة.

تنبه الباحثين الاوروبيين الاوائل الى جماليات الباب العربي

لقد تنبه جملة من الباحثين والمستشرقين الغربيين فى وقت مبكر الى الاهمية التشكيلية للباب العربى، واجروا وصفا لها بصفتها بعضا من الفن الاسلامى فالفرنسى جورج مارسيه وهو واحد من اعمق المهتمين بالعمارة والفن العربين ينشر فى كتابة «تونس والقيروان» الصادر سنة ١٩٣٧ صورة لباب غربى «مزين بالمسامير» على حد تعبيره بينما لايفوت الفرنسى جاستون ميجون فى كتابه «القاهرة» الصادر سنة ١٩٠٩ نشر باب اثرى من ابوب العاصمة المصرية مشيرا الى ان البوابة لسوء الحظ قد انتزع منها بابها الرائع ذا المصراعين البرونزيين اللذين قلعهما السلطان المؤيد لتشييد مسجده ص ٦٤ وفى كتابه «النيل» المنشور بالفرنسية سنة ١٩٣٧ ينشر الالمانى اميل لودفيج بابا مصريا آخر (بين الصفحة ٢٠٨ ــ ٢٠٩) لايقدم له من الاوصاف سوى كونه بابا فى منزل مصرى وتنشر المجلة الفرنسية «الوستارسيون L'ILLUSTRATION فى تحقيقين لها الاول عن اليمن (العدد ٦٤٥٠ الصادر فى ١٦ ابريل ١٩٣٢) بابا قديما، والثانى عن جبل الدروز فى لبنان «العدد ٤٨٨٦ فى ٢٤ اكتوبر سنة ١٩٣٦) بابين قديمين مختلفى الطراز تماما دون تعليقات تذكر وفى كتابه «المغرب» سنة ١٩٣٧ ينشر الفرنسى ر. توماسيه مجموعة من هذه الابواب يقدم عنها تعليقات مشحونة بالتفوق العنصرى الاستعمارى السائد فى تلك الحقبة من قبيل «ان المغاربة المعلمين على ايدى الاسبان يظهرون سريعا البراعة مثل اساتذتهم فى اشغال الخشب والحجر والمعادن باب من القرن السادس عشر ينتمى الى دار البطة فى فاس يمنح فكرة جيدة عن العمل المرهف للنحاتين المحليين ص٥١ وتحت صورة اخرى يقول «هذا الباب ذو العمود ينتمى الى النمط الاندلسى المشيد فى الفترة الاموية، تاج العمود فيه يمتلك خصوصية كبيرة

كما ان حالته العامة تسمح بتذوق التفاصيل ص ٧٤.

مقارنة بين ابواب اوروبية قديمة والابواب العربية

لقد وجد الغربيون فى الباب العربى حالة تختلف كليا عن حالة بابهم القديم، ففى حين كان الاول يقوم بشكل اساسى بوظيفة محضة كان الباب العربى يستجيب لمتطلبات جمالية ورؤيوية فى المقام الاول، لم تكن العناية فى اوروبا إلا للبوابات الكبيرة الجليلة فى حين ان ابسط الابواب العربية وافقرها كانت تشغل بصبر وعناية لم يكن الاوروبى يمنح للزخرفة على الباب إلا اهمية نسبية فى حين ان العربى كان يشغل السطح كله بموتيفات فنه الاسلامى عندما يذهب المرء بنفسه لفحص بعض ابواب اوروبا كما فعلنا سيجد ان كتلة الخشب تظل طاغية، انها توحى بالثقل الروحى لانها مصممة عمدا لكى تؤدى فحسب دورا محددا القليل جداً من تلكم الابواب، ومنها باب فى المدينة العتيقة فى «نيون» السويسرية تحيل الى رفاهية وتلقائية الباب العربى رغم ان موتيفاتها مختلفة تماما، جمال هذا الباب يجيء من تقشفه غير المعهود وتجريدية موتيفه التزيينى.

فى الدلالة الرمزية للابواب

ان جماليات المدينة العربية الوسطى مازالت قائمة فى المدن العربية العتيقة الراهنة، مازال الباب يعيد انتاج نفسه، فإن بابا ينتمى الى مدينة سامراء العباسية «محفوظ اليوم فى المتحف البريطانى» يظل يتشابه بعمق مع اى من الابواب القائمة اليوم فى مدينة القيروان التونسية «مبنية سنة ٦٦٩ ـ ٦٧٠م» من النواحى كلها خاصة من ناحية التصميم المستهدى بطرائق الفن الاسلامى، يمكننا بكل ثقة لهذا السبب الحديث عن «باب» عربى واسلامى بالمطلق عن هذا النوع من الابواب الذى لم يغير من طبيعته شيئا يذكر، إلا القليل منها عبر جميع التواريخ التى مرت على المنطقة عن باب تاريخى يروح ابعد من مظهره الخارجي ويصير رمزا حسب الباحثة الايطالية «فيتوريا اللياتا» ففى عمان وحضرموت والجهة الاسلامية لافريقيا الشرقية فان الابواب تعتبر من الاهمية بمكان بحيث يجرى بناء المنازل بدءا اولا من انشاء الابواب... كأن الكائن مسكون بهاجس آخر سابق على الهاجس المعماري الحيوى ثمة فسحة من التأمل الرمزى قبل اى امر: فاذا كانت جدران المدن «العربية» تحدد الفضاء الداخلى فان الامر هو ذاته بالنسبة للباب «فى البيت» ليس الباب فى الاصل من الحجر او الخشب ولكنه من الروح، انه غير معنى بالناس الغادين والرائحين ولكنه العتبة الرمزية للكون هذا النوع من الابواب مازال موجودا فى بعض قرى شرق الجزيرة العربية وفى اطراف الصحراء.

يتجاوز الباب منذ البداية هيئته المادية ويتعبأ بالدلالة عبر شكله والاشكال المرسومة عليه يحترس المعماري منذ اللحظة الاولى التى يقوم بها بوضع المخطط العام لانشاء الباب انه يبدأ من «العتبة» التى ترسم حسب الباحثة اعلاه: الحدود بين الداخل والخارج... ويمضى من اجل توكيد هذه الدلالة بانشاء باب احتفالي MONIMONTAL مرسوم بالوان ورموز تجلب الحظ السعيد... ان للباب الرئيسى خصيصة سحرية... خصيصة رمزية وسحرية عليها، معماريا ان تعبر عن الالهى عبر توتر عمودى يجرى الحصول عليه باستخدام تلك الاقواس ذات القمم المسماة بالقوطية AOGIVE خاصة فى المنازل المصرية لانها ديكوراتها تصل حتى السقوف.

اية مدلولات؟

يشكل الباب مفردة رمزية اساسية فى الموروث العربى: حالة الانتقال من وضع الى وضع جاء فى الحديث النبوى مثل الرزق كمثل الحائط له باب فما حول الباب سهولة وما حول الحائط وعث ووعر، وفى الحديث كذلك «الوالد اوسط ابواب الجنة، اى افضلها».

الباب بهذا المعنى قيمة رمزية يجرى تأويها كل مرة لحساب هم مقيم معين، تصل ذروة التأويل لدى النفري الذى يكرس فى «كتاب المواقف» الشهير موقفا للابواب «واوقفنى فى الابواب الى كلمات لكل باب الف كلمة، كل كلمة منها موقف فيه.

ففى كل باب الف موقف والابواب بينك وبينى والابواب لك الى، ليس لى اليك باب، ولا بيني وبينك باب، انت لى، والابواب لى، فانت والابواب بين يدى اوقفك منها فيما اشاء ص ٢٣. من الناحية المجازية فان الباب هو المعبر لى للآخر والمستهل اليه اما من الناحية الفنية فان الوضع الراهن فى تشييد الباب العربي فهو امتداد لهذه الاستعارة البابية المتوطنة بعمق فى الثقافة العربية الاسلامية وفى الفن الاسلامى كله التى تقوم على اساس تخزين المدلولات فى اكثر الاشياء زهدا، وتظهر شكليا فى الانهماك بتزيين وتجويد وتلوين البسيط واخراجه من حالته الاولى المبتذلة النحاسية او الخشبية او الجصية الى مصاف عمل فنى تجريدى.

يشكل الباب من ناحية المصطلح الذى يشغلنا حاملا مثاليا ينقل المدلولات الرمزية وتصورات الفن الاسلامى الفلسفية التى طالما اشبعت درسا فى بحوث كثيرة، انه المربع التجريدى المثالى لممارسة الرسم العربى التجريدى، ظل الباب حتى اليوم حاملا لهذا الرسم ولكن بطريقة تنسجم مع وضعيته داخل المدينة، وضمن التقنيات اللونية والمادية المفروضة عليه، من قبل المناخ الجغرافى وكثرة

الاستخدام بعيدا قليلا عن هذا البعد البرجماتيكى، اذا صح التعبير، يمكن تماما تخيله معلقا مثلا فى صالة عرض واسعة ملائمة للتأمل بصفته عملاً فنيا لوحة حاملا.

فى تلك الصالة سيدرك المرء بجلاء بان هذا الباب يشتمل على الهندسى والمقدس كليهما انه المستطيل المنسوبة اليه فى التأويلات الصوفية والغنوصية قدرات خارقة للعادة انه المربع المطلسم من حيث المبدأ ولكن المضافة اليه، كما هو حاله فى ابواب العمارة الاسلامية، جميع المزايا المعتبرة فنا صافيا، والمعروفة فى انواع فنية عربية واسلامية اخرى سيخرج الباب بهذا المعنى من الحيز المعمارى المحض الى الحيز الجمالي المحض انه الدائرة الطقسية التى طالما تحدث ابن عربى عنها، سيصير حاملا، وسوف لن يعالج بالتالي فى فصل العمارة ولكن فى فصل الفن التشكيلي الاسلامى.

يرى المرء ان كل ضروب الفن ذاك موضوعة على الباب: النقش والرقش والزخرفة والخط والاشكال النباتية وغيرها، كما ان هاجس التجويد والاتقان حاضر بدوره عليه، ولن ننسى بالطبع فنون الترصيع والحفر التى هى ميزة من ميزاته الشكلية حول تقنية صناعة الباب يذكر عبدالرحيم غالب بان «ارقى ما وصل اليه صناع الخشب هو استغلال القطع الصغيرة وتقطيعها باشكال هندسية مختلفة وتشبيك بعضها ببعض بتوزيع متين بديع تجمع فى ما بينها «اطر» و«خيزرانات» مما يرفع عدد القطع التى يتألف منه المصراع الواحد احيانا الى المئات وكلها مخرمة ومحفورة، مرصعة ومنزلة بمختلف المواد من صدف وعاج ونحاس، وملونة بتقنيات والوان انفرد بها الفنان المسلم ويذكر المقرى التلمسانى ان منبر المسجد الجامع فى مدينة قرطبة الضائع اليوم كان مصنوعا من شتى انواع الخشب: الساج والابنوس والبقم والعود وانه كان مكونا من (ستة وثلاثين الف وصلة) اما الوصلة فهى كما يشرحها د. محمد عبدالعزيز مرزوق فهى الحشوة وما يعبر عنه بالانجليزية PANEL ويرى بأنها ابتكار من «الفنان» المسلم فى مصر فى القالب ثم ذاعت فى بلاد العالم الاسلامى وهى تقوم على تجميع الوصلات او الحشوات بعضها الى بعض وتعشيقها فى بعضها البعض، وقد كانت الوصلات الخشبية فى اول الامر كبيرة الحجم ثم اخذت تصغر بالتدريج حتى اصبحت الوصلة الواحدة لاتكاد مساحتها تتجاوز السنتيمتر المربع كما يرى من جهة اخرى بأن هذا الابتكار قد جاء تحت ضغط عاملى الطقس والفقر: اما الجو فقد كان يجعل الخشب يتمدد شتاء ويتقلص صيفا (......) ولاحظ النجارون المسلمون ما ترتب على استعمال الخشب قبل تمام جفافه من تشويه واعملوا فكرهم للتغلب على ذلك حتى اهتدوا الى فكرة الوصلات او الحشوات التى استطاعوا بواسطتها ان يتركوا فراغا صغيرا بين كل حشوة واخرى تسمح بالتمدد وتحول دون التقوس وبالتالى دون التشويه..

حامل يستلهم تقاليد الفن الاسلامى: ففى باب من مدينة صنعاء يمكن تلمس التكرار الشكلى المتمثل فى رؤوس المسامير الكبيرة «النقاط» دائرية القمم التى تتكرر افقيا بصفوف عشرة ورؤية الخطوط الكوفية التى تزين اعلاه، بينما يحتفظ جانباه بنقوش تزيينيه توائم بين ما هو هندسى وما هو نقشى وفى باب يمكن ان نراه فى مدينة جدة يثقل الباب الحامل بالنقوش التى لا يوفر الفنان مساحة دون ان يشغلها توحى فى المساحة السفلى من الباب باشكال وجوه ادمية على طريقة كثير من الخط العربى الذى يستخدم الخط لكي يرسم به شيئا ادميا، هذا الباب فى الحقيقة هو صفحة تشكيلية غنية غرافيكيا بالخطوط متوازنة شكليا ثمة مستطيلان متماثلان يعلوان مستطيلين اخرين متماثلين بدورهما، يفصل بينهما خط هابط من اعلى الباب الى اسفله من ذات الطبيعة الشكلية لزخارف جانبى الباب اما فى الباب العباسى المشار اليه آنفا يصير الحفر على الخشب، التجريدى سمة بارزة، وهو يبسط حاذقا، اشكاله الدائرية وشبه الدائرية المحكمة والصافية وفى باب مغربى «فاس، القرن الرابع عشر، الارتفاع ٤٤٣ سم» نلتقى بفكرة الحامل واضحة كليا حيث تحضر مرة اخرى جميع ضروب الفن الاسلامى على هذا الباب، ثمة شكلان هندسيان اساسيان، الدائرة رمز الكون الدائرى، القبة الكونية، والمربع الطلسمى المكتنز بالدلالات السحرية، ثم ثمة النقوش الغنية الرهيفة والدقة التقنية فى صناعة الخشب المعشق، المثبت بطريقة «النقر واللسان» دون ان ننسى الالوان: الازرق، والاحمر والاخضر والاصفر الصافيات المهيمنات غالبا فى الفن الاسلامى ولا الكتابة الكوفية التى تلعب هنا دورا بصريا يضفى على الاشكال الاساسية الحيوية ويحيطها بالجلال.

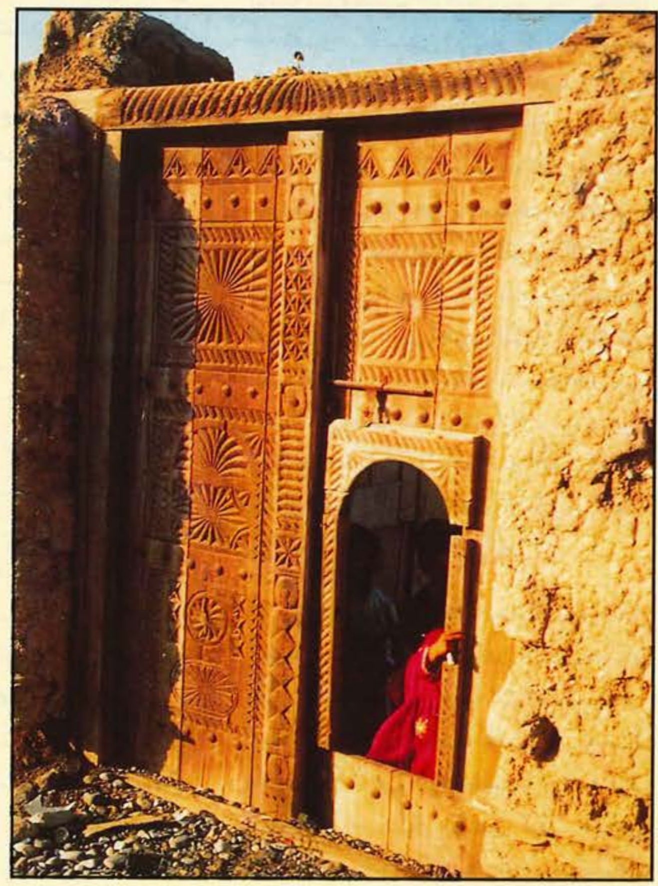
يطلع الباب من التقاليد ذاتها ففى باب فى احد القصور الاسلامية فى مدينة اشبيلية يلاحظ سمير الصائغ بان تخطيطات زخرفته قد جمعت بين اسلوبى الخيط والرمى الخيط فى الاشكال الهندسية البارزة والرمى لملء المساحات الداخلية لهذه الاشكال كذلك يمكن ملاحظة الخط الكوفى القريب من اسلوب الخيط وتوريقه الذى يعتمد اسلوب الرمى، والخيط والرمى هما المصطلحان التراثيان اللذين يراد بهما التعبير عن الخط المستقيم وما يدور فى فلكه بالنسبة للخيط بينما التعبير عن الخط المنحنى وما يدور بفلكه بالنسبة للرمى ان هذين الخطين «سيتكرران فى جميع انواع الفن الاسلامى بما فيه العمارة والنسيج».

يستشهد الباب بالممارسات الفنية الاسلامية المعروفة، ويعرضها فى الحياة

العادية للكائنات، ان انفصال الفن الحاسم للفن عن الممارسة اليدوية او الاجتماعية لم يحدث فى اوروبا مثالنا ومشكل ثقافات العالم اليوم، ويتحول الى موضوع قائم بنفسه إلا فى وقت متأخر نسبيا اما الحال فى العالم العربى فان انقطاعا مثل هذا لم يحدث ربما ابدا مؤديا اليوم الى نتائج سيئة لم يكن الموضوع الجمالي البصرى يمتلك إلا حيزا غامضا فى الحقيقة لانه كان يعاش فى المكان بمثابة حقيقة لاتستاهل عناء التبصر النقدى كان واقعا لا نستطيع الحكم على لحظته بالسلب او الايجاب ولكننا نستطيع ان نفعل اليوم متسائلين لماذا يستمتع مشاهده الراهن بسجادة تجريدية وبباب تجريدى ولايستطيع بالمقابل الاستمتاع بلوحة تجريدية معاصرة؟

سنتكلم منذ الآن فصاعدا عن سطح تشكيلي عند الحديث عن الباب، لكن يمكن الحديث عن جمالية هذا الباب واختصارها بانه سطح يتميز بسمات الوضوح والصراحة والبساطة علينا التفريق هنا بين نوعين من السطوح ينبسط الاول ويتبسط الى حد لايتبق منه سوى لوح خشبى مقوس اومربع، ملون غالبا بلون صريح تماما كالازرق والاخضر والاصفر وليس الاحمر الصريح الذى يجرى استبعاده من سطح الباب كأنه لا يتماشى مع طبيعته، والذى هو مستبعد من جهة اخرى بصفته سطحا مهيمنا فى الفن الاسلامى «سوى ربما فى السجاد» اما الثانى فهو سطح اكثر تشابكا وامتلاء بالنقوش والكتابات لكن تشابكه هذا لايبعده كثيرا عن سمة الوضوح طالما انه لايفعل سوى استحضار واعادة قول النسق الفنى العام الذى يطلع منه، ان الابواب التى تتخلى عن وفرة الزخارف انما تفعل لصالح «نقطة» واضحة مكرورة على الباب هى قاعدة عامة فى الفن العربى لا مجال هنا مع الاسف الشديد لتناول نظرية «النقطة» فى الفن الاسلامى التى تمتلك حيوية مطلقة فى فهم وتأويل حضورها الكثيف على الابواب العربية اننا نلاحظ ان النقطة تتكرر فى ابوب المدن العربية القديمة كما فى مثال الباب الصنعانى المذكور ويجرى اشهارها تقنيا عبر رأس مسمار حديدى كبير ثم يجرى اللعب بها لتشكيل الزخرفة المراد اظهارها دائما ضمن خلفية لونية أحادية MONOCHROME يكون دورها خلق تضاد لونى عام يسم المشهد: النقطة الحديدية سوداء تعوم فى لون واحد صريح اصفر او ازرق.

يستخدم اسود المسمار «النقطة» اذن بوفرة من اجل خلق التضاد وتستخدم لهذا الغرض كذلك عروتان حديدتان بمثابة جرس قبل الدخول الى الدار من نفس اللون، عروتان «او حلقتان» لهما شكل دائر، منحن، الى جوار كرتين معدنيتين يضيفان على مرأى الباب المزيد





من البلاستيكية.

اما الابواب الفخمة القائم جمالها على الترصيع والتعشيق الصعب التنفيذ والغالى الثمن، وعلى اساس حفر دقيق على الخشب فقد ظلت تستخدم، بشكل اساسى فى البلاطات والمساجد المهمة، معلنة تعقيدا بالغا فى اشكالها واحتشادا بزخارفها الهندسية والنباتية ينسجم مع طراز العمارة المعقد الذى تعيش وسطه، يمكن القول بثقة ان باب المارستان النورى فى دمشق (١١٥٤م) الموجودة صورة لبعض تفاصيل تعشيقاته فى كتاب عبد الرحيم غالب ص ٧٥، لم يكن بابا شعبيا واسع الانتشار، وان جماليته تنتمى الى ذلك الطراز من الجماليات الارستقراطية المحصورة فى بيئات وطبقات معينة ومثلها ابواب ضريح الخوجة احمد الاصفى فى كازخستان «احدها مؤرخ بسنة ٧٩٧ الهجرية اى ١٣٩٤م» ويسمى نعيم بيك نور محمدوف وهو مؤلف كتاب عن الضريح يمكن رؤية صور اجمالية وتفصيلية للابواب هذه فيه، (صانع بعضها خاصة الابواب الخشبية لما يسمى بالغرفة البرونزية وقبة الضريح وهو الفنان «سفر»..) التى يقول المؤلف عنها بأنها فريدة فى جمالها ان النقش على الخشب كان سائدا فى اسيا الوسطى منذ وقت طويل حيث استخدم فى عمل هذه الابواب خسب الجوز والعرعر والدلب والحور... باب الضريح منقوش ومزخرف بترصيع من العاج الدقيق. ومحيط الباب ينتهي بحديد وبكتابات ذهبية، وفوقه ثمة حجر بكتابة تقول ان الباب مبني من قبل الامير تيمور» انه باب ارستقراطى، عال، مبنى لاصحاب البلاطات وهو يكشف عن «تعقيد» ذى مهمة محددة اعلان هيبة الحضرة او البلاط الذى يوجد فيه. تعقيد لم يكن دوما سمة لهذا الباب بينما كانت الابواب الشائعة فى المدينة العربية القديمة، ومازلت تنحو نحو بساطة خلاقة وهى تعلن هيبة من نوع آخر قادمة من مكانين من ضخامة خشبة الباب نفسه، المسماة «احتفالية» لدى مؤلفتنا الايطالية، غير المنتمى الى التعشيقات الصعبة ولا الترصيعات المزخرفة وثانيا من انتشار اللون الواحد اليتيم على مساحته وهو يحاول بهذا الانتشار نفسه، الايحاء بجلال ابسط ولكن ذو عمق لانه يسجن العين فى الوحدة اللونية، وفى تشابه عريض.

ثمة ابواب لعلها تشكل جسرا بين هذا الباب البسيط وذلك المقعر الصعب، هى تلك الابواب المحفورة الخشب التى لاتذهب الى الافراط ولا الى التبسيط المتناهى لقد تحدثنا عن باب سامراء غير ان ثمة امثلة اخرى كثيرة قديمة وحديثة، من بينها احد ابواب جامع القيروان الذى يبدو ان جماله يأتى من طريقة العمل على الخشب الرهيفة، الصبورة، ومن استطالته ومن كمية الكائنات المحفورة على خشبه وربما من لونه الكستنائى الغامق ثمة ابواب معاصرة تقتصد فى حفرها الخشبى وتظل تحتفظ بموتيفات مبسطة هندسية او اقل هندسية مازلت صناعتها قائمة سوى ان من الجلى ان انحطاطا كبيرا قد اصابها مع تدنى المستويين الثقافى والاقتصادى حيث لايسمح الاول بتقدير قيمتها الجمالية ولايسمح الثانى بدفع المبالغ اللازمة لتنفيذها لم يكن هذا الامر فى متناول الجميع، يقدم د: غالب وصفا للباب العربى ربما يساعد فى تقدير حجم الجهد والمال اللازمين لتنفيذه «يتألف الباب من صندوق او اطار يثبت فى الجدار، ومن «حاجب» يخفى خطوط الالتصاق بين الحائط والباب ومن عدد من المصاريع، تزداد وتنقص حسب اتساع المدخل ويخفى خط التصاق المصراعين «انف» يثبت فى احداهما ويتكون المصراع بدوره من اطار وعوارض تتخللها حشوات منجمة او مضلعة تصغر وتكبر وتزداد «حلياتها» او تنقص حسب الميزانية المرصودة وللباب عادة عتبة عليا تسمى «الساكف» وسفلى هى «الاسكفة» او «البرطاش» بالعامية وتتنوع «المزاليج» و«المفاتيح» و«الاقفال» و«الساقوطات» و«المطارق» من الشكل الوظيفى البحت، الى اعلى مستوى من روعة التصميم ودقة التنفيذ وارتفاع الكلفة واحيانا الى مبالغ لايمكن ان يتصورها عقل بل الى مجرد تصميمات شكلية للابواب دون ابواب حقيقية فى ذلك الباب المسمى بـ «الباب المبهم او المصمت» الذى يعرفه غالب بكونه «باب لايهتدى الى فتحه او هو شكل تزيينى له هيئة الباب ولكنه جدار غير نافذ» منزلقين معه كلية من الوظيفة المحضة الى الجمال المحض.

تتبقى الصدارة اذن للباب الواضح الرخيص وهذه الابواب تقع فى مرحلة وسطى بين الفن الارستقراطى الغالى وبين الفن الشعبى بينما يستمد البعض منها جماله من «وحدة المادة الخشبية ووحدة اللون» فحسب اى من حالة الشكل الفطرى الذى لم يجر الا القليل من التشذيب فيه والتدخل عليه احد الابواب المنشورة هنا هو مثال دال على ذلك فهذا الباب الاصفر اللون يظل يمتلك «شيئا» محببا عصيا على الوصف قادما فى الغالب من حالته البدائية، من لونه الاصفر البدائى من طلوع المربع «الباب الصغير الهامشى» فى داخل القوس الكبير الذى هو كلية الباب، من المزلاج المثبت ليس من الداخل وانما المطل على المارة من لون المزلاج الغامق المتعارض مع اللون الفاقع للباب، من المكان الغريب الذى يحيطه وربما من ذلك كله فى آن واحد.

لايمكن ادراج هذه الابواب ضمن الفن الشعبى تماما، فهذا الفن الاخير يمتاز ضمن اشكاله التعبيرية التشخيصية على وجه الخصوص بمخيلة قادرة على تبسيط المفهومة الكونية، البطولة او الحب او غيرهما الى اشكال وصور اولية تشى بالسذاجة والطرفة وتفضح تقنيات

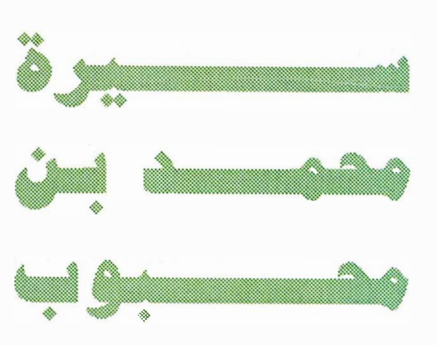
مبسطة واقل تبسيطا دون ان تكون التقنية هاجسا اصليا لديها ان تتميز ببسط الخارق والاسطورى الى مستوى وعيها التبسيطى بالعالم، وتحميله بالتالى الوانا زاهية مجانية تقريبا انها تلون عالمها بدهانات صارخة والوان اساسية ولا تهتم بالقوانين المدرسية وشروط العمل المتعارف عليها فى العمل الفنى كما انها لاتمنح مرات الكثير من الاعتبار للوحدة الشكلية فى انشاءاتها -COM POSITION التصويرية الم يرسم السورى ابو صبحى التيناوى (١٨٨٨ ـــ ١٩٧٣) عنترة ممتطيا حصانا دون ذيل، لانه لم يجد مكانا فوق سطح اللوحة لرسمه، فرسمه فى اعلى اللوحة وكتب «هذا الذيل لهذا الحصان» قبل ذلك كان اخوان الصفا يتحدثون فى نص مهم مجهول فى سياق حديثهم عن قوة المخيلة، الى ما كان ينتجه الرسامون من رسم فوق واقعى «مثال ذلك ان الانسان يمكنه ان يتخيل بهذه القوة جملا على رأس نخلة أو نخلة ثابتة على ظهر جمل، او طائرا له اربعة قوائم او فرسا له جناحان، او حمارا له رأس انسان وما شاكل هذه مما يعمله المصورون والنقاشون من الصور المنسوبة الى الجن والشياطين وعجائب البحر مما له حقيقة ومما لا حقيقه له.

مثلما لم يفوتوا الفرصة فى اكثر من موضع فى ذكر «التصوير والتنقيش والتصبيغ» والتصاوير والنقوس التى على وجوه الالواح وسطوح الحيطان» اى على الابواب نفسها يختلف الفن الشعبى عن غيره بهذا كله كما بتفارقه الاسلوبى، الجوهرى مع الفن التجريدى العربى الاسلامى اننا نتحدث عن باب تجريدى، يمكن فيه ان يلوح كذلك هاجس تقنى ضعيف وتبسيط لونى ففى باب «حمام القشاشين» فى المدينة العتيقة فى العاصمة التونسية يود قوس الحجر اعلى الباب، جاهدا الاستهداء بهذا النمط من الطرازات المسماة بلقاء، ابلق- BATIMENT STRIE DE DEUX COU-LEURS اى التى يتعاقب فى جدارتها مدماك قاتم واخر فاتح والمستخدم فى الزخرفة المعمارية متناسيا رهافة التلوين القديم منهمكا بطلاء صارخ يظهر فيه الاحمر صارخا من بين مرات قليلة على الباب الذى اعيد كلية رسمه من جديد، ويظهر التلوين فى النهاية اقرب الى ألوان الفن الشعبى منه الى الألوان الرصينة ان تقاليد الطلاء بالدهانات هى تقاليد قديمة فى ارث المنطقة كانت الالوان الاساسية المستخدمة هى نفسها تقريبا وكانت مشكلات تثبيتها هى نفسها تقريبا، اننا نقرأ فى نص طريف لابن دقماق انه فى مصر «سنة ٢٥٧ هـ (وهى تعادل سنة ٨٧٠ الميلادية) زمن احمد بن طولون اشتد الحر على الناس... كان الحاكم قد امر بان تدهن هذه العمد بدهن احمر او اخضر فلم يثبت عليها فامر بقلعة ونقرأ فى نص آخر بانه قد جرى فى مصر نفسها سنة ٦٨٧هـ اى سنة ١٢٨٨م دهن واجهة غرفة الساعات بالسليقون والسيلتون أما السلاقون هو الرصاص الاحمر او اكسيد الرصاص الاحمر وما يسمى بالانجليزية RED LEAD او MINIUM.

هكذا يبدو بأن الفن الشعبى قد امتد تأثيره فى الفترات المتأخرة ليتدخل فى طبائع الابواب القديمة نفسها وهو يمرر طبقة لونية جديدة على الطلاء القديم بل ليرسم اشكالا تشخيصية على الاثر الاصلى كما فى ذلك الباب التونسى الذى اعتبره الفنان الشعبى لوحته عن جدارة وصار يرسم على جانبيه وعلى «انفة» اشكالا نباتية محاولا الانسجام مع اثرية الباب وموقعه وهيئته و لكن بوضع ذات الالوان الشعبية الصارخة الاحمر ثانية على خشبة الباب الرئيسية محاطا بشريط عريض ازرق، مطعمين بقليل من الابيض فى رسم الاشكال النباتية لونان اساسيان صريحان، صارخان، تدخل يشى بالاحرى بفن شعبى ليس بالضبط من ذات الطبيعة التاريخة والفنية للباب على الرغم من نواياه الحسنة فى تجديد عمر الباب واحترام خصوصيته.

شاكر لعيبي: شاعر وباحث يعيش بسويسرا.

السير العمانية كمصدر لتاريخ عُمان



أحمد العبيدلي ـ البحرين

عــرفت بعض الأعمال في المصــادر العمانيــة بــاسم السير، ومفــردهــا سيرة، واستخــدم المصطلح أحيــانا لعنــونــة عمل مــرتبط باسم شخص مــا، وعادة مــا تأتي مترافقــة مع رســائل أو جــوابــات جــرى تبــادلها. وتعتبر بعض هــذه السير من بواكير تــاريخ التأليف الاسلامي، ولم يتح للبــاحثين في الدراســات العــربية التعــرف عليــها وعلى مــؤلفيهـــا، على الــرغم من أن مجموعة جيدة قد اخذت طريقها إلى النشر.

سيحـــاول هـــذا البحث ان يقـــدم باختصار هذه السير وأن يــورد مثلا واحدا يبين كيفيــة الافادة منهــا في كتابــة بعض جــوانب من تــاريخ عمان، وخــاصــة حين النظــر إلى هذه السير كــواحــد من الروافد المختلفــة التي تتكــامــل فيما بينهــا لــرسم صورة أشمــل وأدق لتاريخ هــذه البقعة في العصر الاسلامي.

«هذا علم لا يدركه إلا من أسهــر ليلــه بــالتــلاوة، واشتغل نهاره بالبحث عنه»

(ورد في المنهج للشقصي)

وستستعــرض هـــذه الــورقـــة سيرة محمد بــن محبوب لــلاطلال على جــوانبها المختلفــة ولرؤيــة مدى فــائدتها في معرفــة تفاصيل أكبر عن حياة مــؤلفها. وهو مؤلف اشتمل نتــاجه على بعض السير وقــد اثرت افكــاره في مجريات الحيــاة السيــاسيــة الفكــريــة الــلاحقــة في عمان اثنــاء حيــاتــه وبعــدهــا. وكــان أحــد أفــراد أسرة أنجبت علماء عــديــدين بدءا بــوالــده محبــوب بن الرحيل، واستمر ذلك لقرون عديدة تلت.

اولا: تعريف السير

أ : لغويا

أقرب المعاني اللغوية وربما أصحها إلى معنى السيرة هي في كونها السنة والطريقة والهيئــة. وهنــاك معنى شــديــد الارتبــاط بموضوعنا وهــو القول «سير سيرة: حدث احــاديــث الاوائل» (لســان، ٤ : ٣٩٠). ولا يورد الخليل بن احمد الفــراهيدي (١٠٠ ـ ١٧٥/٧١٨ ـ ٧٩١) (الخليل، ٧: ٢٩١) أو محمــد بن الحســن بن دريـــد (٢٢٣ ـ ٣٢١/٨٣٨ ـــ ٩٣٣) (ابن دريــد، ٢: ٤ ـ ٧٢٥) وكـــلاهما من أصــل عماني معنى محليا مختلفا للكلمة. ويمكن القول هنا بان السيرة تعني بـــالتحــــدث عن الاوائل من

الذين ساروا في الناس سيرة ما، لا قتفائها ان كانت السيرة حسنة ولـلاعتبار إن كانت من سير الـذين طـرقـوا سبلاً معـاكسـة. وتطورت الكلمة فيما بعد لتتجاوز معناها الديني الـوعظي المحدد لتصف أقـاصيص دنيـويـة بحتـة مثل حياة أنـاس كعنترة (Heller, 445).

ب : تاريخيا

أشهـر كتـاب السير هما محمـد بن اسحـاق بن يسـار (٥٨ـ ١٥٠/ ٧٠٤ـ ٧٦٧) وأبـو محمـد عبـدالملك بن هشـام المعافري (ت ٢١٣/ ٨٢٨). وقد دونا سيرة النبي محمـد ﷺ وقـد نسبت السيرتـان إليهما فقيل سيرة ابن إسحـاق وسيرة ابن هشام. على أن الأول يبدأ كتابه بالقول «هذا كتاب سيرة رسول الله» ويورد ابن هشام بأنـه اتجه ابن اسحق.. ممـا ليس لرسـول الله». وعـلى هذا فان السيرة تنسب إما الى كاتبهـا وإما إلى من كتبت عنـه، وعليه ففي الحالـــة الأولى تصـف العمل في تـأريخ الأحداث وفي الثانية الطريقة التي سلكها في حياته المدون عنه.

وفي عمان استخـدمت السير للاشـارة الى مجمـوعـة من الاعمال القصيرة والتي جمع بعضهـا في مجلـد واحـد. وشـاع استخـدام هـذه الوسيلة على مـدى زمني طويل.

وأبكر السير عنـدنا هي سيرة وردت في كتاب الاهتـداء لابي بكر احمد الكنـدي وقد عنونت بـ «سيرة النبي عليـه السلام كتبها للعـلاء بـن الحضرمي» (ت ٢١؟/ ٦٤١؟) وتبدأ بـ «هذا كتاب من محمد بن عبدالله بن عبـدالمطلب القـرشي الهاشمـي نبي الله ورسـولـه الى خلقـه كـافـة. سيرة للعـلاء الحضرمي ومن معه من المسلمين» وتـذكر الرسالـة أنها كتبت «لأربع سنين من ظهور نبي الله عليـه السلام إلا شهـرين» (كتاب الاهتداء: ٢٤٦).

وهـذه السير هي عبـارة عن رسـائل سيـاسيـة ودينيـة، ويـروي بعضهـا من وجهة نظر إباضية تطـور حركة المعارضة في الـدولة الإسـلاميـة، مركـزة على الحرب الأهليـة الأولى بين المسلمين بعـامـة، حيث يأخـذ الجدل الـديني والسيـاسي وجهـة تنـاقش المذاهب الاسـلاميـة الاخـرى وبمواجهة السلطة السيـاسية المركزية كما هي الحال في سيرة شبيب بن عطيـة الـذي عـاش بعمان في القرن الثـاني الهجـري / الثامن الميلادي.

وتعبر بعض السير عن وجهـات نظـر شخصية ازاء الاحداث التي عصفت بعمان بعد سقـوط الامامـة الاولى عام ١٣٤هـ/ ٧٥١م، حيث يبـدي المؤلف تأييـده أو اعتراضـه على الإمـام الإبـاضي (كتـاب الاحـداث لأبي المؤثـر والـذي عـاش أثنـاء إمامـة الصلت بن مالك الخروصي (ح ٢٣٧ هـ/ ٨٥١م، واستقـال أو عزل مـن منصبه عـام ٢٧٢هـ/ ٨٨٥م، عـام ٢٧٥هـ/ ٨٨٨). وتتـوسع سير أخرى في الخلافـات التي جرت بين الإباضية أنفسهم.

ولقـد اعتمـد الفقهـاء والنسـابـون والمؤرخون العمانيون المتأخرون كثيراً على هذه السير. واستخدمت موادها كمراجع في الجدل الديني الذي كان يدور بسبب بروز أحـداث ما. ولقـد عرف سـابقا عن وجـود ثلاث مجموعـات أساسيـة في وزارة التراث القـومي والثقـافـة بعمان وفي كيمبردج وفي الـدمام بـالسعـودية (عمـر، ٥٥). على أن زيـارة صاحب هـذه البحث إلى عمان عـام ١٩٩٣م قد أشارت إلى احتمال وجود نسخ أكثر من ذلك.

وترد كلمة سيرة لدى مؤرخ عماني من القرن التـاسع عشر هو محمد بن حميد ابن رزيق (ت ١٢٩١/ ١٨٧٤) حين ألف كتـاباً أسماه «الفتـح المبين في سيرة السـادة البوسعيديين» حيث يبدأ بحمد الله «المسهل لأولى الألبـاب معـرفـة السير والأنسـاب، ومـرشـدهم لتفضيل الطـائفة والأحـزاب» وأنـه طلب منـه أن يشرح «مـا سمعتـه وحفظته عن أهل المعـرفة بـالأنساب... عن نسب الإمـام الحميد أحمد بن سعيـد، وما جرى في سيرتـه الجلية... وأن أبين... بعـد فـراغي من ذكـر نسبه وسيرتـه وحـدود مملكتـه بـلا إبهام، سيرة أولاده النجبـاء الكـرام» (الفتح المبين: ١) . واهمية مـا يشير اليـه ابن رزيق هـو تفريقـه بين علم الانساب وعلم التاريـخ او السير، وهو امر كـان قـد اخذ في التبلـور في عمان، وفي أنـه خطا خطـوة أخرى نحـو إعطـاء مصطلح السيرة مفهوماً أوسع.

وهنـاك عمـلان للمـؤرخ العماني المعـروف عبـدالله السـالمي (١٢٨٣ـ ١٣٣٢/ ١٨٦٥ ـ ١٩١٤) تـرد فيهما كلمــة «سيرة» الأول: سيرة كتبهـا عن صـالح بن علي الحارثي ويبدأ فيها بالقول: «فهـذه رسـالـة تبين نـور الحق الجلي من سيرة شيخنـا الـولي صـالح بن علي» (ابن خليفين، ١) . يلفت الانتباههنـا أن السـالمي قـد عقد «لـذلك ثـلاثة فصـول» وذلك من ناحية الترتيب الشكلي للكتـاب. والثاني هو مؤلفـه الأشهر «تحفـة الأعيان بسيرة أهل عمان» وفيـه يتـوسـع السـالمي في ذكـر مفهومه للسير، حيث يقول في مقـدمة كتابه بأنه إذ يعلم أن علم التـاريخ يعين للاقتداء والإتعاظ.

«وحيث كـان العـدل وسيرة الفضل في عمان أكثر وجودا بعد الصحـابة من سائر الامصـار، تشـوقت نفسي الى كتـابـة مـا امكنني الوقـوف عليه من آثار أئمة الهدى ليعـرف سيرتهم الجاهل بهم... مع قلـة المادة في هـذا الباب إذ لم يكن التـاريخ من شغل الأصحـاب.. لـذلك لا تجد لهم سيرة مجتمعـة ولا تـاريخا شامـلا، فتتبعت مـا أمكنني تتبعـه مـن كتب السيرة الآثـار، والتـواريخ.. وقـد كنت عـزمت أن أجمع سيرة تجمع أحـوال المذهب، وذكـر أهلـه

أينما كانوا من الحجاز والعراق وعمان واليمن والمغرب وخراسان... فجعلت للناس السيرة العمانية... وإن كان في الأجل فسحة جمعت إن شاء الله باقي السير... فأجعل سيرة الصحابة في جلد مفرد، وسيرة أهل العراق واليمن وخراسان في مجلد مفرد، وسيرة أهل المغرب في مجلد مفرد، فتجتمع السير في أربعة مجلدات» (تحفة ١ : ٤ ـ ٥).

ويؤكد السالمي هنا بحديثه وعمله أن كلمة سيرة هي مرادفة لكلمة تأريخ : تأريخ للصالحين للاقتداء والطالحين للاتعاظ والابتعاد. بمعنى اخر ان السير ما هي إلا كتابة للتاريخ. ولقد نضج هذا العمل ضمن هذا المنظور في عمان مع انتهاء القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين وهي الفترة التي عاش فيها السالمي. ومن الناحية الشكلية فالسالمي يأخذ باحتياجات العمل: فيمكن للسيرة أن تطول لتقع في عدة فصول كما هو الحال مع سيرة الشيخ صالح، ولربما طالت فوقعت في مجلد نشر عدة مرات في جزءين.

أي أن موضوع السير ليس قصيرا بالضرورة ولا يجب أن يقع على هيئة رسائل ولا أن يرتبط بحياة شخص ما.

وعلى ذلك يمكننا القول بأن دراسة السير العمانية هي دراسة في كتابة التأريخ العماني وتبلور ذلك عبر القرون. والأمر يختلف عن جهد المؤلفين العمانيين في موضوع الفقه مثلاً: حيث انصب الاهتمام الأول على الفقه، فان ذلك قد تبلور بسرعة متفاعلا ربما مع ما قام به رواد الاباضية الاوائل بالبصرة، ولربما ايضا مع حركة التأليف لدى اباضية المغرب أو التأليف الفقهي الاسلامي بعامة. وما تجدر الاشارة اليه هنا هو وجود تراث اسلامي عام واباضي خاص يشكل منطلقا للاقتفاء حينا وللمقارنة واظهار التمايز حيناً آخر إن لزم الأمر. ويضاف الى ذلك وجود حاجة محلية لموضوعات الفقه. فهي بآخر الأمر تعني بمسائل تمتد من شؤون المجتمع المركزية مثل الامامة وتنظيم قضايا السلطة، مرورا بمقتضيات واجبات العبادة وانتهاء بمسائل تنظيم شبكات الري (الأفلاج) بعمان.

أما فيما يخص موضوعات السير بعامة فقد كان يحدد طبيعتها وحجمها وتطورها أمور عدة. الأول طبيعة موضوعاتها من حيث اعتنائها أساساً بأمور عمان والإباضية بها. والاطلال على الموضوعات الاسلامية هو من باب دراسة تلك الامور من منظور إباضي. وحيثما كان الشأن عمانيا، كان التراث المحلي محدودا، وبالتالي كان على المؤلف ان يكون البادىء في موضوعه. وكان التراث الاباضي بدوره وبالذات ذلك القادم من البصرة قد استن طريقة لربما هي التي اتبعها العمانيون لاحقا. والامر الثاني ان الكثير من السير انما كتبت بناء على بروز حاجة ما: كرد على رسالة أو توجيه كتاب معين بسبب بروز أمر عملي ملح يتطلب لفت الانتباه. وأمر آخر هو طبيعة المتلقى، فقد أفرز واقع عمان الاقتصادي والاجتماعي دائرة محدودة لانتاج المادة المكتوبة وتداولها. فرسالة منير بن النير قد كتبت إلى الإمام غسان بن عبدالله الفجحي اليحمدي (ح ١٨٩ ـ ٢٠٧/ ٨٠٤ ـ ٨٢٢). ورسالتي محبوب بن الرحيل إلى أهل عمان وأهل حضرموت تتعلقان بهارون بن اليمان الذي وجه بدوره رسالة إلى الامام المهنا بن جيفر (٢٢٦ ـ ٢٣٧/ ٨٤٠ ـ ٨٥١). وكلما أوغل المجتمع في التطور والتعقد كلما اضحت الحاجة الى بروز مادة مكتوبة اكبر وبات عدد المتلقين أوسع, وهذا يفسر أحيانا أمر بروز المشاهير من الكتاب من أصل عماني مثل الخليل والمبرد وابن دريد في عواصم الإسلام. وفي الحقيقة أن باب التأليف في السير هو باب بروز المؤلف المحلي. فإذا كانت عمان انجبت كتابا فالامر هنا يتعلق بالكتابة والتأليف والقراءة كعمل اجتماعي وانعكاسا لمجتمع أكثر تعقيدا.

وهكذا فإذا كان وجود السير مجموعة في مجلد واحد قد أثار العديد من التساؤلات وبالذات حول ما إذا كان ورودها ضمن هذا الشكل انما يشير الى امر اكثر جوهرية بمعنى انتظامها ضمن خيط معين ما، فان التعرف السابق عليها يبين لنا انها ليست كذلك. وبمقارنة مجموعتين من السير المجموعة المنشورة ومجموعة كيمبردج نجد ان محتويات المجموعتين ليست متطابقة وإن كان فيها بعض التداخل والتشابه. ولربما وجدت سيرة أو كتاب ما منفردا أو ضمن مؤلفات أخرى ولربما وجد ضمن مجموعة السير تلك وذلك كما هو الحال مع كتاب عبدالله بن إباض (أحد أبرز قادة الاباضية في القرن ١/ ٧ وأطلق اسم الاباضية إثره) الى الخليفة عبدالملك بن مروان (ح ٦٥ ـ ٨٦/ ٦٨٥ ـ ٧٠٥) الذي قد يرد مترافقا مع رسالة أخرى له في موقع آخر (كشف مخ ٢٩٨، ٣٠٦).

تتميز السير إذا أساساً في شكلها المجموع بقصر المادة نسبياً، وهي تعبر عن مرحلة مبكرة من مراحل التأليف في عمان. ولربما حدد طولها أيضاً طبيعة موضوعها، وهي بالتالي تشبه ما يرد في المؤلفات العربية على أساس كونه رسالة في موضوع معين أو استجابة لحدث ما.

وسيتركز البحث هنا على المجموعة المنشورة من كتاب السير وقد صدرت عن وزارة التراث بعمان في جزءين بتحقيق سيدة كاشف.

بين أربع وثلاثين مادة حواها كتاب السير والجوابات هناك اثنتان وعشرون مادة بدأت بتسمية سيرة، وتوزعت المواد الباقية بين «كتاب كذا وكذا» أو «رد على»

أو «رسالة إلى». وليس هناك فرق كبير في محتويات المواد بما يسمح بالاشارة الى أن هناك تميزا وسطها. وهناك مادة تشير مباشرة إلى غرض محدد مثلما يرد في توبة الإمام راشد بن علي (ت ٤٧٦؟/١٠٨٣؟) ورد القاضي محمد بن عيسى السري على استشارة الإمام. وفي بعض الأحيان تتضمن السير فصلاً من كتاب مثلما جرى الحال في ورود «فصل من كتاب المحاربة» ضمن رد القاضي أبو بكر أحمد بن عمر المنحي . ولا يعرف من طريقة النشر ما اذا كان ايراد الفصل هو من قبل القاضي نفسه أو من جامع المخطوطات الاصلية في مجلد واحد.

ومن الناحية الزمنية امتدت المؤلفات على ما يقارب خمسة قرون بدءاً من سيرة النبي ﷺ للعلاء ورسالة عبدالله بن إباض في القرن الأول/ السابع وانتهاء بالقاضي أبو بكر أحمد بن عمر (السير، ٢: ٩ـ) الذي ربما شارف على القرن السادس/ الثاني عشر.

وكتب المادة علماء إباضيون لربما تولوا في بعض الأحيان مناصب رسمية أكثرها منصب القضاء.

ومن ناحية مكان التأليف فلقد توزعت بين مواقع عدة: المدينة (؟) البصرة وعمان، وأرسلت بدورها إلى بعض تلك المواقع وإلى المغرب وحضرموت.

ثانيا : سيرة محمد بن محبوب

وهي سيرة كتبها محمد بن محبوب إلى «جماعة من كتب إليه من أهل المغرب» (السير، ٢: ٢٢٣). وسيركز كاتب البحث هنا على محاولة استقراء ما تحويه الرسالة من معلومات قد تفيد في معرفة حياة كاتبها.

أ: حياته

ترتبط حياة محمد بن محبوب بتحديد تواريخ في حياة رجلين آخرين هما الربيع بن حبيب الفراهيدي ومحبوب بن الرحيل.

فأما الأول فما يهمنا هنا هو تحديد أقصى فترة محتملة عاش بها. فنحن نعلم أنه قد أخذ عن جابر بن زيد (ت ٩٣/٧١١) مما يجعلنا نعتقد انه قد قابله وهو فيما يقارب العشرين من عمره. وقد عاد الربيع في أخريات حياته هو ومحبوب إلى عمان (الشقصي، ٦٢١). وهناك ثلاث اشارات الى امور في حياة الربيع تجعل كاتب البحث يعتقد انه قد عاش الى العقد السابع او الثامن من القرن الثاني. فهناك أولاً رسالة قد وجهها الربيع الى الإمام عبدالوهاب بن عبدالرحمن بن رستم (١٧١ـ٢٠٨/٧٨٧ ـ ٨٢٣) ردا على طلبه رأي الربيع حول خلاف جرى في أوساط اباضية المغرب بين الامام ويزيد بن فندين وقد أيد فيه الربيع الإمام وهذا يضع المراسلة في أول حكم الامام أي بداية العقد الثامن.

وكان وفد من اباضية المغرب قد التقى الربيع في مكة. ولقد آلت الامور فيما بعد في المغرب الى صدام اتخذ فيه الربيع موقف المتولي للامام وهو ما يدفع بالفترة الزمنية ربما الى منتصف العقد الثامن. وبعد ذلك رغب الامام في الحج، على ان اباضية نفوسة قلقوا لئلا يؤدي ذهاب الامام الى اعتقاله من قبل العباسيين فبعثوا يستشيرون الربيع، فأفتى بعدم ضرورة قيام الامام نفسه بالحج ولربما احتاج الامام الى فترة بعد الانتهاء من ثورة ابن فندين، ولربما رغب في الحج أصلا للتعبير عن حمده لله على الانتصار في تلك الأحداث، وحتى اتخاذ القرار واجراء المشاورة ربما احتاج الأمر إلى سنة أو سنتين وهو ما يأخذ بالزمن الى ما بعد منتصف العقد الثامن.

وبعد ذلك وحين نشبت مسألة ولاية خلف بن السمح بن أبي الخطاب بعث الامام بدوره الى المشرق للاستشارة، على انه استشار حينها محبوب بن الرحيل مما يشير الى وفاة الربيع.

وإذا كنا قد عرفنا ان الربيع ومحبوب قد انتقلا الى عمان في اخريات حياة الربيع، فاننا لربما رجحنا أن يكون ذلك قد تم في حوالي العقد الثامن، وأن تكون الاستشارات قد وجهت الى الربيع اما في البصرة او في مكة اثناء الحج او في عمان.

اما محبوب فان من أبكر آثاره رسالته الى الامام طالب الحق الذي ثار على الدولة الاموية عام ١٢٩/٧٤٦، مما يجعل سن محبوب في ذلك الوقت لا يقل على الأرجح عن وسط العقد الثالث من عمره لكي يتمكن من مخاطبة طالب الحق، وبخاصة حين النظر أن ذلك يتم وجم كبير من مشايخ الاباضية على قيد الحياة ومن بينهم أبو عبيدة مسلم بن أبي كريمة (توفي في خلافة أبي جعفر المنصور «١٣٦ـ ١٥٨/٧٥٣ ـ ٧٧٤») زعيم الدعوة حينئذ والربيع بن حبيب.

ونحن نعرف أن ابن الرحيل قد عاصر امامة الوارث بن كعب (ح ١٨٩ـ ١٩٢/٧٩٥ـ ٨٠٧) وحدد موقفاً من حملة عيسى بن جعفر التي أرسلت ضد عمان في عهد الإمام المذكور، كما أن هناك رسالة يقال أنه قد وجهها في أمر هارون بن اليمان وأن الأخير قد وجه رداً إلى الإمام المهنا.

ومحمد هو أحد ثلاثة أبناء لمحبوب ، وأكبرهم على الأرجح هو سفيان وبه يكني. ويبدو أن محبوباً قد تزوج في أخريات حياته، فحين وفاته كان ابنه سفيان دون البلوغ بينما كان ابنه الثاني المحبر قد بلغ. وقد ورد ذلك في حادثة قيام محمد ببيع دار والده في البصرة. وهذا يضع سن سفيان والمحبر

حينها بين ١٣ ــ ١٥ وسن أخيهما مقارباً لذلك. ويمكن الأخذ بكثير من الحذر بالقول بأن محمدا قد ولد في نهاية القرن الثاني وتوفي في ٣ محرم ٢٦٠ (٢٩ أكتوبر ٨٧٣) عن عمر ناهز على الأرجح السبعين.

ولا يدري المرء صحة الافتراض بكون محمد اكبر أولاد محبوب بينما يكنى الرجل بأبي سفيان (البطاشي، ١٦٦:١). ويضاف الى ذلك القول بأن محبوباً قد استقر في مكة في اخريات حياته وبها توفي (الوارجلاني، ١٠٨)

ب: حياته العلمية

اخذ محمد بن محبوب العلم عن «موسى بن علي وغيره من الفقهاء» (العوتبي، الضياء، ١٤٩:٣، ٢١١) . على انا لا نجد اشارات محددة عن اخذه عن هؤلاء الشيوخ. ولقد تزوج الرجل من ابنة موسى بن علي (البطاشي، اتحاف، ١٩١:١). وللمرء أن يفترض أنه اخذ من طبقة العلماء الذين تلوا طبقة الربيع.

ولا يصادف المرء روايات من ابن محبوب عن والده، وذلك يعود اما لان بعض الاحداث التي تروى مرتبطة بوالده قد حدثت مبكرة أو لأن الولد لم يدرس على يد أبيه وهو الارجح، وخاصة حين الاعتقاد بان الوالد قد توفي وأولاده في مقتبل العمر.

ففي معرض التعليق على حادثة اسر عيسى بن جعفر يشير محمد الى رأي والده ناقلا ذلك عن بعض أهل عمان عن والده في مكة (تحفة ١١٩:١) ويقول أيضا في سيرته «وقد بلغني عن والدي محبوب بن الرحيل رحمه الله» (السير ٢: ٢٦٨). وفي رواية أخرى «اخبرني أبو صفرة عن محبوب انه قال يكسر ما وجد فيه النبيذ» (جامع الفضل بن الحواري: ٣: ٢٢٧). وهي عبارات كلها تشير الى ان هذه الروايات لم يسمعها الولد مباشرة من الوالد.

تنقسم حياة محمد بن محبوب العلمية الى مرحلتين: الفترة الاولى منهما قبل توليه القضاء والثانية بعدها. ففي الفترة الاولى وجد في نفسه تحررا لربما بسبب كونه في مقتبل العمر، وبسبب عدم دخوله في الدولة. ولذلك نجد منه تفردا في الرأي، وان كان المرء يلمح انه يعود عن التفرد إذا ما رأى في ذلك خطرا على الدولة ووحدتها وتشير بعض الاحداث الى ذلك. فحين صلى عمر بن الاخنس بالناس الجمعة اثناء مرض الامام عبدالملك بن حميد الازدي (ح ٢٠٨/٧ ــــ ٢٢٦/٣/ ٨٢٤ ــ ٨٤٠) ركعتين دون أمر الامام، ولم ير موسى بن علي عليهم نقضا وكان حاضرا واجاز صلاتهم. ورأى محمد بن محبوب على عمر بن الاخنس وعلى من صلى معه النقض (تحفة ١٣٦:١). ولا يعرف المرء ان كان ابن محبوب قد حضر الصلاة وابدى رأيه حينها مما سيشير الى انه قد أنجز تعليمه وان عمره يقع حينها بين العشرين والثلاثين.

وحين اجتمع عدد من البارزين من مشايخ عمان في دما الواقعة قرب السيب الحالية وتناقشوا في مسألة خلق القرآن. وتفرد محمد بن هاشم بن غيلان السيجاني الذي غضب وقال: «أنا اخرج من عمان ولا اقيم فيها. فظن محمد بن محبوب أنه يعني به. فقال: بل أنا أولى بالخروج من عمان، لاني فيها غريب.... ثم تفرقوا، ثم اجتمعوا بعد ذلك فرجع ابن محبوب عن قوله... وأمروا مهنا الامام بالشد على من يقول ان القرآن مخلوق» (الكندي، بيان ١٥٤:١).

وهذه الحادثة تظهر أن محمد بن محبوب كان لايزال يمتلك رأيا متفرداً على أنه وقف بسبب مسألتين. الأولى شعوره بأنه انما قدم من خارج عمان، وانه اذ لا يرتكز على دعم قبلي قوي فانه يتوجب عليه ان يراعي المشاعر المحلية القوية. ومراعاة مثل هذه المشاعر في عمان هو امر درج عليه حتى بعض المشايخ في البصرة من أصل عماني مثل الربيع بن حبيب. ففي معرض التعليق على اختلاف مواقف اهل عمان من شبيب بن عطية علق الربيع بن حبيب مخاطبا موسى بن ابي جابر «انتم أعلم بأهل بلادكم، أما أنا فليس ذلك رأيي» (الشقصي، ٣٦:٢، تحفة ٥:١ــ١٠٦). والامر الاخر هو ان محمد بن محبوب لم يمتنع فقط عن ذلك، وانما ايضا اشترك في الطلب من المهنا ان يشد على المخالفين. وهو هنا يقدم اهتمامه بالمؤسسة والدولة على أية اهتمامات فكرية اخرى. وبأية حال فهذه الحادثة تشير الى انه قد بات يعد في مقدمة العلماء ولعله قد بات بين العقد الثالث والرابع لكي يضع نفسه في مواجهة احد أبرز العلماء حينها وهو محمد بن هاشم بن غيلان السيجاني.

جـ: سيرة محمد بن محبوب

ضمت الرسالة الاصلية التي بعث بها بعض اباضية المغرب مسائل لمعرفة اراء اباضية المشرق، وهو تقليد درجوا عليه، ولخصها كاتب السيرة في ٤٨ مسألة. وقد كتب الرد في عهد الامام عبدالوهاب بن عبدالرحمن بن رستم او بعده، والارجح ان تكون بعده وذلك لانها ان كانت قد وجهت لمحمد بن محبوب شخصيا. فقد ورد في بداية الرسالة «الى جماعة من كتب اليه من المسلمين من اهل المغرب» (السير ٢٢٣:٢). ولا يكون ذلك الا بعد ان يكون الرجل قد تعلم ونال قسطا من الشهرة بحيث يجد اباضية المغرب انفسهم يكتبون اليه لاخذ الرأي والمشورة وقد كتبوا من قبل الى المشاهير من مثل الربيع بن حبيب ووالده محبوب. ولقد كتبت الرسالة بعد وفاة والده حيث ورد في نهايتها «وقد

بلغني عن والدي محبوب بن الرحيل رحمه الله» (السير ٢:٢٦٨).

نعرف أن هناك ثلاث سير حول خلاف نشب بين محبوب بن الرحيل وهارون بن اليمان في البصرة تُعْزَى اثنتان منها للاول والثالثة هي رسالة وجهها الاخير الى الامام المهنا بن جيفر، ويقال ان فترة الخلاف وتبادل الرسائل هي ابان عهد الامام الاخير اي بين ٢٢٦ و٢٣٧ (٨٤٠ ــ ٨٥١) (تحفة، ١:٧ ــ ١٥٨). ولربما حدث شيء من ذلك في عهد الامام السابق غسان بن عبدالله الفجحي اليحمدي (١٨٩ــ ٢٠٧/ ٨٠٤ ــ ٨٢٢). وهي كلها تحديدات تتطلب مزيدا من البحث والمقارنة مع اقوال اخرى سبقت الاشارة اليها حول كون محبوب والربيع قد غادرا البصرة في اخريات حياة الربيع، وان محبوبا قد استقر به المقام في عمان ثم في مكة.

وعلى أية حال فان تلك التحديدات ربما مكنتنا ان نشعر بشيء من الثقة حين القول بان سيرة محمد بن محبوب قد كتبت اثناء فترة الامام افلح بن عبدالوهاب (٢٠٨؟ - ٢٤٠/ ٨٢٣؟ ــ ٨٥٤) . وهي امامة حملت بعض ما انتقل اليه من مشاكل من ايام والده وبالذات تلك المتعلقة بولاية طرابلس واباضية نفوسة. وهذه احداث تصلح كمسرح لمثل ما تعرضه السيرة من أمور.

فبالنظر الى الاسئلة الموجهة نرى انها قد وجهت من قوم هم على قرب من امام علانية الا انهم في ديار تحت حكم جبابرة، اي في غير حكم الاباضية. فالاسئلة تجرى عن «الامام العامل على قوم من اهل دعوته في مواضع جرت عليه احكام الجور... وعن قوم بهذه المنزلة هل يسمون اهل ظهور ام اهل كتمان...» (السير، ٢:٢٢٧، ٢٢٩). ويرد ايضا «وعمن ولي أمر المسلمين وكان يولي السفهاء من قرابته وعشيرته، هل تجوز ولايته على هذا الوجه... وعن الامام هل له ان يولي رجلا جاهلا بالكتاب والسنة... وعن الامام اذا كان في رعيته قوم سفاكون للدماء أكالون الحرام أيجوز له ان يولي رجلا منهم ام لا يجوز له ذلك؟ وقلتم : أنهم لا يرضون إلا برجل منهم، فكيف الحق في ذلك» (٢: ٢٣٥، ٢٤٣).

وهناك سؤال عن قوم «نحو أكثر من عشرة آلاف أو عشرين ألفاً، ليس لهم علم بالكتاب والسنة، هل لهم ان يتقدموا على امامة لرجل منهم» (السير ٢٦٢:٢). ووسط رده يبين لهم ابن محبوب مبدأ الاباضية في انه «لا يجتمع امامان في مصر واحد» وحول استخدام لقب امير المؤمنين وان ذلك لا يستخدم الا لمن حكم «اهل القبلة» اي جماعة المسلمين (السير ٢٦٧:٢).

ولا تبعد هذه الاسئلة في كثير من موضوعاتها عن اهتمامات اباضية المغرب في النصف الاول من القرن الثالث / التاسع حيث كانت الامامة ومقرها تاهرت قائمة ولكنها على تماس حساس مع قوى اسلامية اخرى وقد مرت بها خلافات ونزاعات ضمن اباضيتها انفسهم.

ويستوقفنا في السيرة سؤالاً والرد عليه. فقد كتب محمد بن محبوب قائلاً :

«وعن الامام اذا خرج بجنده الى اهل الخلاف فاظهر بهم، وكان من رعيته بسط ايديهم في نهب الاموال واحراق المنازل، فهل عليه اني يؤدي ذلك كله من بيت مال المسلمين؟ ام ذلك موضوع عن الامام اذا كان كارها؟ وكيف القول في ذلك من المسلمين؟».

ولقد رد محمد قائلا:

«القول في ذلك أنه ليس من سيرتهم حرق منازل أهل القبلة ولا غنيمة الأموال، فان ركب ذلك راكب من جنده وصح ذلك عليه، اخذ الراكب لذلك بجنايته في ماله دون بيت مال المسلمين فان لم يصح وكان جنده هم الذين ركبوا ذلك بلا رأيه وصح ذلك عليهم كان على الفاعلين له. وان كان ذلك بامره واذنه وهو يعلم ان ذلك خلاف سيرة المسلمين، ضمن ذلك، فهو ومن فعل ذلك بأمره واذنه دون بيت مال المسلمين. وان فعل ذلك باذنه ورأى ان ذلك حلال له فذلك خطأ وهو في بيت مال المسلمين، وعليه ان يتقدم على جنده ويعلمهم بما يحل ولا يخفي ما يجوز عليهم، ويأمرهم وينهاهم، فمن ركب بعد هذا النهي ضمن ما ركب في ماله» (السير، ٢: ٢٥٢).

ولقد سقنا هذا المقتطف الطويل للاعتقاد بانه ربما القى ضوءا على جانب من حياة ابي عبدالله وهو ما جرى ايام المهنا من احداث وكانت للقوات التي قدمت من صحار دور أساسي فيها.

فمن بين ابرز مواقف محمد بن محبوب كونه يبرأ من الامام المهنا ربما بسبب الاحداث التي جرت حين حادثة مواجهة بقايا اسرة آل الجلندي والفظائع التي ارتكبها بعض الجنود من قوات الامام وبسبب تشدد الامام ازاء المخالفين على الدولة. بل ان ابا عبدالله اراد ان يكتب هو وعلماء اخرين كتابا فيه اظهار البراءة من المهنا الا ان ابا المؤثر تمكن من ثنيهم عن ذلك بسبب تخوف ان يؤدي ذلك الى انقسام كبير في الدولة ويجد المرء مثالا من ذلك الخلاف في سيرة محمد بن محبوب الى المغاربة.

فمنذ ان اعيد تأسيس الامامة في عمان أخذ الائمة في تثبيت سلطة الدولة. وكان احد الاساليب في ذلك هو ايجاد قوات دائمة خاضعة للامام ومبتعدة عن التأثير القبلي. ولقد شهر عن الامام المهنا احتفاظه بقوات ضخمة متفرغة من نزوى. واضطر الامام الى مواجهة محاولات الجلندائيين لاستعادة سلطتهم التي قضى عليها قيام الامام.

وكانت تلك المحاولات قد تجددت في ايامه بقيادة المغيرة بن رسن (وسن، روشن؟) الذي تمكن من الاستيلاء على تؤام بشمال عمان. واستعان الامام هذه المرة بقوات قادها من عرف باسم المطار الهندي، وقد ارتكبت قواته فظائع اثارت السكان والفقهاء الذين رأوا فيها مخالفة لتعاليم الاباضية في القتال وبالذات حين يتعلق الامر بقتال ينشب وسط المسلمين انفسهم.

ولربما كانت هذه الحادثة وحوادث اخرى هي التي استثارت خلافا بين محمد بن محبوب والمهنا الى حد ان يبرأ محمد بن محبوب من الامام في السريرة بل وكان يفكر في كتابة رسالة براءة علنية لولا نصيحة ابي المؤثر، كما سبق القول.

وما يرد هنا في السيرة ربما كان انعكاسا لما كان يعتمل في صدره حينئذ او بعد تلك الاحداث، او ربما كان الاساس النظري الذي انطلق منه للحكم على تلك الامور.

وحين تسنم الامامة الصلت بن مالك الخروصي اجرى تعديلات في صحار فاستبدل واليها أبا مروان بمحمد بن الازهر العبدي. وكان القاضي أيام المهنا محمد بن علي. ونحن نعرف أن أبا عبدالله قد قدم الى صحار عام ٢٤٩/٨٦٣ وولي القضاء فيها عام ٢٥١/٨٦٥

د: تلاميذه وآثاره

أخذ عنه علماء عديدون من بينهم ابناه بشير وعبدالله وابو معاوية عزان بن الصقر النزوي العقري (ت ٢٦٨/٨٨١ أو ٢٧٨/٨٩١) وابو المؤثر الصلت بن خميس الازكوي وأبو جابر محمد بن جعفر الازكوي والفضل بن الحواري السامي (ت ٢٧٨/٨٩١) (تحفة ١:٢٢٦) .

تأثر الكثير من علماء عمان بآراء محمد بن محبوب وتنتشر الروايات عن محمد بن محبوب في الكثير من المواقع في المصادر العمانية ويعرف فيها بأبي عبدالله، وتحتل آراؤه الفقهية مكانة رفيعة وواسعة بين أوساط العلماء الاباضيين. ويشار هنا الى بعض اعماله التي عرف عنها تبلورها في مؤلفات مستقلة.

وبالاضافة الى سيرته المذكورة يشار الى ابي القاسم بن ابراهيم البرادي (٨/١٤) (وهو من اباضية المغرب وعنه ينقل السالمي في اللمعة) قد ذكر «كتاب محمد بن محبوب، وقفت على جزء من اجزائه، وجملته سبعون جزءاً» (البرادي، ٢:٢٨٤). وليس هناك سوى القليل مما يشير الى هذا المؤلف، على انه تجدر الاشارة الى ان البرادي يستخدم لفظة «كتاب» حتى للاشارة الى سيرة من السير، تقع في القليل من الصفحات كما هو الحال مثلا في «كتاب عبدالله بن اباض... الى عبدالملك بن مروان.. وكتاب شبيب بن عطية» (البرادي، ٢:٢٨٣).

وهناك رسالة من محمد بن محبوب الى احمد بن سليمان الحضرمي فيما يقارب الصفحة (الشقصي، ١: ٥٩٨).

وورد الينا عهد من الامام الصلت الى غسان بن جليد حين توليته واليا على هجار، وقد كتب العهد محمد بن محبوب ويقع في نحو عشر صفحات (تحفة ١:١٨٤).

وتوجد كذلك سيرة تبدو غير مكتملة كتبها ابو عبدالله الى ابي زياد خلف بن عذرة (السير، .Cul,Or,1402).

ويمكن القول بان السير العمانية هي مادة مصدرية جديدة في التراث العربي ذات فائدة في اضافة معلومات جديدة عن تاريخ منطقة عمان عبر القرون التي كتبت فيها هذه السير وبالمواضيع التي تعنى بها وسير الرجال الذين اثروا في تاريخها. وهي تضم مواد تتطلب مزيدا من الدراسة للإطلال على مختلف جوانبها. وتعطي صفحات البحث السابقة مثلا عن الفائدة التي يمكن الحصول عليها من التفاعل مع هذه المادة.

* * *

المصادر والمراجع العربية

ـ ابن اسحاق، محمد بن إسحاق بن يسار (٨٥ ـ ١٥١ / ٧٠٤ ـ ٧٦٧) سيرة إبن اسحاق، ت محمد حميد الله، المغرب، ١٩٧٦،

ـ اسماعيل محمد الخوارج فى المغرب العربى بيروت ١٩٧٦ .

ـ إبن دريد ، ابوبكر محمد بن الحسن (٢٢٣ ـ ٣٢١ / ٨٣٨ ـ ٩٢٣)والاشتقاق تح عبد السلام هارون مصر، ١٩٥٨ . جمهرة اللغة (١ ـ ٢) حيدر آباد، ١٣٤٤ ـ ١٣٤٥ .

ـ ابن الكلبى هشام بن محمد ابو المنذر (ت ٢٠٤ / ٨١٩) جمهرة النسب (١ ـ٣) تح محمود العظم، ر محمود الفاخوري، ٨٣ ـ ١٩٨٦ .

أحمد العبيدلي : متخصص في التاريخ العُماني من البحرين وباحث بجامعة كمبريدج.

ترجمة الشعر وأثرها في القصيدة المعاصرة :

الترجمة أصلا وساطة الآخر وغواية الضعف

عباس بيضون - لبنان

افترض أن الاثر الاجنبي عن طريق الأصل أو الترجمة من مكونات القصيدة الحديثة المفعلة والنثرية، وقد أقول تجوزاً أن من التواريخ الممكنة لهذه القصيدة تاريخ ما دخل فيها من أثر اجنبي. واذا عدنا الى بدايات القصيدة الحديثة وجدنا أن الترجمات تحضر بنفس قوة الآثار المنتجة، لا نشك أن هذه البدايات لم تكن فقط انشودة المطر وأغاني مهيار الدمشقي ولن وأباريق مهشمة وحزن في ضوء القمر ومدينة بلا قلب وأقول لكم وغيرها. ولكن ايضا أربعاء الرماد والرجال الجوف ومنارات وأوراق العشب وأغان غجرية. لقد ولدت هذه القصائد اصلية ومترجمة في الوقت نفسه وربما من المخاض نفسه، لعل هذه الولادة المزدوجة ميزة مجلة (شعر). فهذه كانت بالدرجة الاولى معمل ترجمة او قل ان الشعراء المترجمين كانوا بين محرريها الاوائل. ولو راجعنا المجلة لوجدنا أن سنواتها الخمس الاولى حافلة بالترجمة، واذا دققنا في الاسماء وجدنا بين اعلام اعداد ١٩٥٧ عزرا باوند وخمينين واليوت وايف بونفوا ورينيه شار وايدث ستويل وسان جون برس. بين هؤلاء الاعلام اثر اليوت وبرس بقوة وسيؤثر شار وبونفوا في السبعينات وما تلاها. نقلت اعداد العام الثاني الثلاثة الى العربية اشعارا لأليوت وبول لكوديل وويتمان واثر من هؤلاء ويتمان واذا تجاوزنا الى اعداد الأعوام الثلاثة التالية وجدنا دايلن توماس ولوتر يامون وفاليري وشكسبير ورامبوا وييتس وكواز بمودوا وبيار جان جوف ولوي مكنيس وايف بونفوا وفيليب لاركن و.و.س مروين وارتو والان جوفروا وبيار ايمانويل واندريه دوبوشبه وجاك دوبان واندريه دومانديارغ وتريستان تزارا وميشال بوتور. وسيضاف الى هذه الاسماء فروست واوكتافيو بات ولوركاوميشو... قائمة طويلة حداني الى ذكرها ما تغطيه من رقعة واسعة بلغاتها واعلامها واتجاهاتها. فهنا مصادر خمس للترجمات «فرنسية، وانجليزية، واميركية، واسبانية، وايطالية». إلا أن المصدر الفرنسي هنا أكثر تماماً فلو احصينا الشعراء المترجمين لخرجنا منهم بانطولوجيا مقبولة للشعر الفرنسي آنذاك. ولا ننسى أن بونفوا لم يكن باشر اربعيناته فيما كان دوبان ودبوشيه في ثلاثيناتهما أي ان القصيدة الفرنسية نقلت في وقتها.. تعرف قراء شعر انئذ على شعراء يومهم. وكذلك على اوكتافيوبات المكسيكي ومرون الاميركي. كانت (الشعر) بذلك مجلة راهنة ومعاصرة. تواقتت الترجمة اكثر من أي وقت مضى مع الاثر المترجم، فكانت اقرب الى معاصرة المعاصر.

يميز بين قراءة الأثر الاجنبي في لغته وقراءته مترجماً، والفارق ليس نظريا فقط. فقراءة الاثر الاجنبي في لغته عملية تفاعل بين لغتين غريبتين عن بعضهما بعضا، محله ذات الشاعر وعقله. والارجح ان هذا التفاعل يفعل في عمل الشاعر بقدر ما يستطيع الاثر الاجنبي ان يثير في لغة الشاعر نظيراً له من ايقاع وصدى، وان يستنبت في لغة الشاعر نزوعاً مختلفا ويستنبش فيها قابليات نائمة، وهذه عملية مدارها ذات الشاعر ومردها اليها. فالارجح ان ما يستولده الاثر الاجنبي في لغة الشاعر مرهون بهذه اللغة واستعداداتها ونوازعها، والايقاعات التي تستنبشها نائمة في الاصل فيها، والارجح ان يستثير النص الاجنبي في لغة شاعر مالا يستثيره في غيرها وان يدخل في نسيج هذه اللغة ونحوها وتراكيبها بقعا لشاعرية الشاعر ومراسه اللغوي. هنا يغدو الكلام عن النسخ والنقل واهيا. فما اضعف ان تدخل فى قصيدة الشاعر صورة ومعنى لغيره.. هذا ان حدث لا تقوم به قصيدة ولا شعر. والارجح ان التأثر اعم من ذلك. انه في الايقاع وفي الجملة والتخييل وهذه امور لا تنتقل مباشرة من لغة الى لغة ولا يتأتى لها ان تنتقل الا بعملية تحول وخلق وتوليد. عملية هى في صلب الابداع

الشعري وتلاقح ليس مؤداه النسخ والنقل ولكن الابتكار والتوليد. هذا بالتأكيد لا يرضي من يظنون ان للأدب اصلا واحدا ويحسبون له نسبا صريحا وأبا متسلسلا لا نسبا مختلطا ومولدا. والحال أن رد كل شاعر الى آخر اجنبي وكأنه شيطانه وشيخه قلما يجد دليلا وقلما يقوم بدليل. لا تكفي صورة من هنا وعبارة من هناك فالعبرة في قوام النص وبنيانه كله ولا احسب ان من اولعوا برد شاعر الى شاعر يفحصون بنيان النصين ويوازنون بينهما في الايقاع والتخييل.

اغلب الظن ان مثل هذا لا يدخل كثيرا في النقد. اذ يغفل اهله عن ان الشعر ابن لغته وانه يستولد منها ايقاعاته ومادته، ولا يسع الشعر ان يكون خلوا من كل لغة، وان يكون مادة تنتقل كما هي من لغة الى لغة، فلا يكون للغة سوى دور النقل البرىء. هذه الدعوى اقرب الى ان تكون أيديولوجية فاصحابها في الغالب قلما يبحثون عن معنى وصورة مجلوبة ولكنهم يصمون بالترجمة والاجنبة كل معنى يحسبونه غريبا مخالفا، وهم غالبا يحملون على الترجمة كل ما ينافي ذائقتهم وفهمهم، وطالما وصموا بالاجنبة والترجمة كل ما يغمض عليهم او يدق عن تناولهم، وكأن الغموض والتجريد والتركيب امور ليست من لغتنا. هكذا تتهم بالاجنبة احيانا كل فرادة وكل خروج.

طالما استعار صلاح عبدالصبور من اليوت اولمح اليه، لكن ذلك لا يجعل لعبد الصبور جملة اليوت ولا ايقاعه كما ان ترجمة ادونيس لبيرس وهى ادونيسية على حد قوله تختلف عن شعره والامر ابعد حين يتعلق بالسياب فشبهة اليوتينية واهية.

للنص المترجم حين يقرأ في اللغة التي نقل اليها شأن ثان، فهو قداستوى في كلام عربي واستوى نصا عربيا. ان له جملة وايقاعا عربيين، واذا كان الامر كذلك اشبه ان يكون اصلا، وقرىء معنى وصوتا وتركيبا كما يقرأ لكل نص. عندئذ جاز ان نجد في بعض الترجمات اصولا ونماذج اولى تستلهم وتحاكى وينسخ عليها. واذا كان لنا ان نتصفح اعداد مجلة (شعر) الاولى وقابلنا بين الترجمات والنصوص الاصلية. وجدنا انفسنا اميل الى الترجمات اذ لا مجال آنذاك للمقارنة بين نصوص في متانه اربعاء الرماد ومنارات ومرثاه اغناثيو مخياس ومايكتب قبالها من نصوص مؤلفة. معظمها بالقياس اليها اقرب الى تمارين. لقد بدا النص المترجم في اوقات كثيرة اصلا اكثر من الاصل. ولا نشك ان افتتان قرائه به ليس افتتانا بمعانيه وحدها، فمن العبث ان نفصل هنا الصوت عن المعنى عن الصورة عن البناء ولا تستقيم قراءة على هذا النحو، انما نقرأ صوتا ومعنى نقرأ ايقاعا وتركيبا، يستوي في ذلك المترجم وغير المترجم، وقراء النصوص المترجمة فتنوا بالتأكيد بلغة المترجم لو بدت هذه اللغة اقل استواء وتآلفا وجزالة ومراعاة للأذن العربية. ولا نشك ان شيئا من (لغة المترجم) قد دخل في الشعر.

كانت الترجمات جمة على نحو ما ذكرنا رغم نقص في المتابعة الاميركية والانجليزية وفقر في المتابعة الإسبانية والايطالية وعدم في المتابعة الروسيه والالمانية.

القراءة اصعب واقل ذاكرة. هكذا ضاعت اسماء ولم يبق سوى اقطاب قلائل لوركا، وولت ويتمان، اليوت، بيرس ولسنا نعلم لماذا تقدم هؤلاء وتأخر غيرهم. لا شك ان لتبني البعض اثرا في ذلك، لكن الاثر الاول لما استثارته اعمالهم من صدى في وجداننا اللغوي والشعري او بالاحرى لما اطلقته اعمالهم في وجداننا الشعري واللغوي. لم يكن ذلك الا باحتواء هذه النصوص ونحويلها، ولعل جريانها في بعض شعرنا كان لملابستها نوازع كامنة في باطننا اللغوي والشعري والثقافي. لقد استقبلناها من جهتنا ووجهناها لمطالبنا. بذلك غربناها عن اصلها وحولناها الى وسيط لنا، ما ناب النص البيرسي مثل على ذلك، فقد تحول هذا النص الذي نشق ترجمته وقراءته في اصله الى احد اصولنا الشعرية وقد فعلت ترجمته الادونيسية ولا تزال تفعل في نتاجنا الشعري. ولم يكن ذلك لولا ان النص البيرسي توسط بين الشاعر العربي ولغته ودخل هذا منه عليها. فالنص البيرسي المترجم بتوسعة القارى ونزوعه المتحفي وبنائه من طبقات لغوية ومعرفية مختلفة متفاوتة استفز نزوعا عربيا الى تظاهر لغوي، الى نوع من توحيد اللغة في ايقاع اصلي وعبارة اولى، والى نوع من استنفار اللغة في نص شامل، وبتعبير اخر استفزت القصيدة البيرسية نزوعا عربيا الى توحيد الذات وتظاهرها في اللغة، وحينئذ الى الاصل والهوية والوحدة. اي ان القصيدة البيرسية الاصل توسطت لقصيدة متحفية عربية تقوم باستنفار او ابد لغوية من كل مكان وباحتفال بلاغي سيأتي وبترجيع متصل للحن اصلي. وهذه كما ترى عناصر عربية. السنا نرى الترجمة هنا وقد استحالت اصلا.

ليس المثل البيرسي على قوته وحيدا بيد ان النص المترجم يفعل في احوال اخرى مختلفة وربما معاكسة يفعل النص المترجم حين يقرأ — مهما كان اصله ـ نثرا. هكذا يبدو متكاملا موارا متوفزا وهو على حالة من النثرية. ومنذ اسفار التوراة الشعرية الى القصائد الكبرى المترجمة وجدنا امثلة باهرة على شعرية النثر.

فقد كانت هذه في ترجماتها، ودعك من اصلها الذي قد يكون موزونا بقصائد نثر. لقد قرئت على هذا النحو. والارجح ان قصيدة النثر العربية استمدت كثيرا من الترجمات، لقد كان هذه بحق اصولها المباشرة اما تراث الامس القريب من شعر النثر العربي (الريحاني، بشر فارس، البير اديب) فهو واهي الاثر والتراث النثري الشعري العربي القديم على تأثيره القوى اقل مباشرة. لقد كان في وسع قصيدة النثر الحدثية ان تكون وارثة حركة الترجمة الشعرية. من هنا بعض قوة هذه القصيدة وضعفها غناها وغربتها في ان معا.

يبدو النص المترجم فاعلا في بساطة عبارته التي هى عادة الابسط تركيبا هنا تبدو العبارة بدون مؤثرات، محايدة نوعا ما، ويبدو الكلام قليل الشحنة الصوتية والشعورية التي تعلو احيانا فوق الصورة وفوق المعنى وتتأكل الصورة والمعنى في موروثنا من الشعر والخطابة ولنقل ان في خلو العبارة من الجزالة وفي تركيبها البسيط والمحايد نسبيا ما يجعل الصورة

والمعنى اكثر قوة وايحاء. ثم ان في ضعف اللغة نفسها اذا جاز القول ما يغوى.. فثمة ضيق بدوي اللغة وفخامتها. وثمة شعور بان في رجولية اللغة هذه ادعاء وطنطنة وتجريدا ومفارقة. ولا اشك ان ثمة من يجدي في العبارة الابسط والاضعف حقيقة وجمالا اكثر بل ومباشرة وعودة الى الراهن والحياة الجاري ولنقل ان مغويات الضعف هذه كثيرة فالعبارة الابسط والاقل تركيبا اقل اضمارا لمعنى ملازم واقل ادلالا بصوت وايقاع ملازمين وهي لذلك اطوع لتوليد ايقاعات مختلفة واجتلاب معان ومشاعر جديدة. ثم انها اقدر على التجرد من بلاغة موروثه هي في الغالب بلاغة الحماسة او الخطابة او الغناء الاقصى وتوليد بلاغات مختلفة ثانية: بلاغة الجفاف، أو بلاغة الهمس، أو بلاغة النسك اللغوي او بلاغة الصمت.

الجزالة تكاد تلازم الحماسة والغناء الاقصى، فالدوي الحربي او الخطابي والكلام من نهايات الوجد او الحزن والانفعال قوام الجزالة. وطالما تطلب التدرج والتفصيل والاحتفال بالآنى والمباشر واليومي، تجاوز هذه الجزالة كما وجدنا في شعر ابن ابي ربيعة وابن الرومي وابى نواس وأبى العتاهية واخرين. واذا للضعف غوايته عند هؤلاء فهو اكثر غواية في زمن تزداد فيه الجزالة مفارقة وتعاليا وتجريدا.

ثم ان النص المترجم يصعب ان يتوالد با لمشاكلة الصوتية والتداعي اللفظي والسيولة ، فهذا النص يتوالد من علاقات الصورة والمعنى الداخلي، من الهندسة والتوزيع والمعمار الكلي. هكذا يبدو للنص اذا جاز التعبير داخل وخارج، وباطن وظاهر. واغلب الظن ان القصيدة الحديثة ستتأثر في ذلك بالترجمات من جملة ما تتأثر به.

النص المترجم هو بمعنى ما البلاغة المعاكسة، انه وقد استوى نصا عربيا بين اصول القصيدة الحديثة ولعله يفضل بين حوافيها الدائمة وتحدياتها المثابرة ولا نستطيع الا نجد بلاغة النص المترجم امام كل ضيق لمتحفية اللغة واسرها بيد ان هذه الهرطقة البلاغية، بل هذا الضرب من الخيانة المستعذبة يظل دائما علامة حب للغة نفسها. وهو نادرا ما يعمل وحده، بل يتضافر مع غيره، ويعمل في وجدان لغوي ليس قفرا ولا خاليا تسحرنا بلاغة النص المترجم تجعلنا نسخر من ركاكتها وضعفها ولربما شعرنا هنا اننا بمنجى من اللغة، وشعرنا اننا امام لغة اقل سلطوية وجبروتا. ولربما خطر لنا ان ضعف هذه اللغة يجعلنا حيالها اكثر حرية وتفردا. او خطر لنا ان في مثل هذه اللغة حيادا لابد منه لتعود للكلام قدرته على اتخاذ معان ومسميات جديدة. لكن الخداع او الاحتيال يصل الى اقصاه حين نتوهم ان هذه هي لغة المباشر والفوري، بل لغة اليومي. وطالما خطر لنا ان لغة الصحافة اليومية يومية فيما هى مترجمة في اكثرها ذلك خلط واضح فإذا استعرنا المترجم للفوري واليومي، دل هذا على مبلغ سوء صلتنا بلغتنا وعلى مبلغ تخبطنا في اللغة، وعلى كل حال فان هذا يحصل كثيرا، فتبدو العبارة شبه المترجمة اقدر على تمثيلنا من لغة لا نكاد نفعل سوى الخنوع لها وترجيعها.

والارجح ان شعراء الترجيع وهم مداح هذه اللغة لم يفعلوا شيئا سوى زيادة ومفاقمة سوء التفاهم المقيم بيننا وبين لغتنا، وبيننا وبين انفسنا، اذ حين تكون اللغة ويكون الاصل حجرا ثقيلا لا نعجب اذا رأينا من يرزحون تحته رموا بانفسهم في كل طريق.

عباس بيضون : شاعر وناقد من لبنان.

عليك سلام الله قيس ابن عاصم
ورحمته ما شاء ان يترحما
تحية من ألبسته منك نعمة
إذا مر عن قرب بغيرك سلما
فما كان قيس هلكه هلك واحد
ولكنه بنيان قوم تهدما

عبدة ابن الطبيب

في المتاهات الشعرية

رشيد يحياوي ـ المغرب

القاعات التي تحتضن قراءات شعرية تغص أحيانا بجمهور قد يفوق عدده ذلك الذي يحضر لناقد. هل الشعر مازال يحتفظ إذن بكل جاذبيته أم أن الذي يكذب هذه الجاذبية هو أن الناقد يبيع من كتبه نسبة تفوق بكثير ما يبيع الشاعر!؟

لكن حضور الجمهور لسماع الشعر يشكك في ما يقال عن أزمة في علاقة الشعر بالقارىء وعن عزوف هذا الاخير عن الشعر، غير أن واقع السوق واقع صادم حين يثبت أن ترويج وتسويق المنتوج الشعري لا يرضي بالمرة طموح الشاعر والناشر. على أننا رغم ذلك يجب أن نبعد مؤقتا الحكم الذي نطلقه من غير رادع حين نقول إن المنتوج الشعري (الديوان) تراجع في سوق النشر. هل تأكدنا فعلا من خلال المقارنة والاحصاء أن الديوان الشعري عرف حاليا تراجعا بالنسبة لمراحل سابقة؟

ولو أن هذا التراجع حقيقة مؤكدة، فيجب أن نضعه في مقابل هذا الإقبال المستمر على حضور القراءات والندوات الشعرية. هوما يجعلنا نستنتج أن الحفرة التي يتعثر فيها القارىء قبل وصوله للشعر، هي الكتابة وشروطها في السوق، حيث إن حرارة العلاقة بين الشعر وطالبه تتدفق بمجرد أن يحسب هذا الاخير أنه في مأمن من الكتابة، فلعله يحن لشفوية الاسلاف. ولعلها الرغبة في معرفة الاسماء، ولعله الطمع في الفهم الذي اغتصبته الكتابة.

الجمهور يتساءل عن الشعر وعن سيره، فيرى أن الشعر إما لا يسير أو يسير نحو الهاوية. فإذا كان لا يسير فهو ميت وإذا كان يسير نحو الهاويةفيجب ألا ننجر وراءه. الشعر إذن إما ميت أو في هاوية. أما الشعر نفسه فلا يعرف ما يخلف من حرائق أو رسوبيات أو أعشاب.

الشعر لا يعرف سوى أن يتحدى فهو موجود إذن بالتحدي.

وقد عرفت الساحة الشعرية انتعاشا ملحوظا تمثل في صدور عدد من الدواوين الجديدة. ومنذ السبعينات الى الآن انضاف الى هذه الساحة كم جديد حمل معه اسئلة ظلت مكتومة بسبب الصمت المريب للنقد المغربي الشعري تجاه هذه الاضافات. لقد بقي النقد في مجمله أسير نظرتين: الاولى هي النظرية الصحفية الهادفة للتعريف بالعمل. والثانية هي النظرية الاكاديمية التي تهدف لتجريدالظاهرة الجمالية بمعزل عن المرحلة والتي تبقى مع ذلك بعيدة عن عموم القراء بمن فيهم المبدعون أنفسهم والذين أصبحوا يظهرون تبرما واضحا من إغراق النقد في التقنية والصنعة العالمة أو المتعالمة والتي تجعل العمل مجهولا عند المبدع نفسه.

والسؤال المحير هو لماذا تظهر الاعمال الشعرية وتختفي في صمت؟ ولماذا لا يتطوع للكتابة عنها إلا أصدقاء الشاعر وخاصة الذين ليس لهم وزن نقدي. ولماذا لا تحتفي بهذه الاعمال إلا الجمعيات الثقافية التي لها قرابة مكانية أو سياسية أو شخصية بالشاعر؟.

إن الجواب عن هذا السؤال كامن في الحالة العامة للساحة النقدية. فهذه الساحة تعرف تراكما كميا ونوعيا لافتا للنظر غير أنه تراكم يتم في طقس بارد كالصقيع. والمبدعون والكتاب بما يراكمونه من أصناف الكتابة كأنهم يراكمون حطبا مبللا لا يقبل الاشتعال. أو كأنهم يملأون بحرا محاصرا لا تهب نحوه ريح عاصفة لتهيجه. ولا شك أن الكتابة لا يمكن أن تفيد وتستفيد من غير أن تحترق وتهيج.

إن الناظر في الحالة الثقافية المغربية يجد أن الكتب تخرج للأكشاك والمكتبات فتقتنى لتوضع بعد التصفح في الرفوف أو تقرأ وتكتم من غير أن تشرح صدرا أو

تسيل حبرا.

والطريف أن النقاد والكتاب يستغربون في سرهم وجهرهم هذا الصمت . ولكنهم لا يقومون في نفس الوقت بما يكفي لاشعال الحرائق ، والأغرب من كل طريف أن يصبح رفع القلم عند العديد من الاكاديميين يعادل رفع جبل.

إن ساحتنا الثقافية في حاجة لزوابع في الكؤوس . فذلك أحسن على كل حال من أن نبقى نتبع السراب الخادع ممنين النفس بأنه يفضي الى ماء سحري سيجعل الميت حيا يرزق.

لقد خلق الشعر العربي الحديث بلبلة مازالت مستمرة ومازال عدد من القراء يعلن تبرمه من هذا الشعر النقاد حائرون في أمرهم . أما ما أصاب نظريات الادب فأصابهم العي واختلطت أوراقهم فما وجدوا الى هذا الشعر سبيلا.

تبخرت الاسباب التي أثارت النقاش حول الريادة والنشأة ونفدت الموضوعات التي كانت تغري با لمعالجة . وفي مقابل ذلك ظلت قافلة هذا الشعر تسير باحثة لها عن أساليب تمكنها من الاستمرار . تبدأ مشكلة هذا الشعر من سير هذه القافلة . وترجع لسببين : الاول هو أن الموضوعات القابلة للنقاش تم استنفادها بحيث لم تعد معروضة يعرفها الامي والعالم . والثاني هو كون القافلة على عجلة من أمرها ورياح النقد التي ترافقها على عجلة من أمرها كذلك . فما يكتب هذه السنة يصبح قديما في السنة الموالية . ولا تنفعه يومها عتاقة أو قدامة . بل يهدم وتتهاوى دعائمه ويذهب اثره فمن يغامر إذن بالكتابة عن هذا الشعر مع علمه أنه الى نسيان؟

في السابق كان هناك تواطؤ ممتاز عند متداولي الشعر بين مصطلحاتهم وبين مايعتبرونه شعرا . لم يكونوا يختلفون إلا في بعض الجزئيات . كتلك المتمثلة في تحديثات الشعراء وإضافاتهم . أو بعض انحرافاتهم الفنية والاخلاقية والدينية وربما وقع الاختلاف بسبب مواقف غير شعرية كالاحتكام للمعيار القديم دون الجديد . ونادرا ماكان يقع اختلاف جذري كالاختلاف حول بعض الشعراء. اشعراء هم أو حكماء؟

أما ما حصل اليوم فهو هروب الكتابة الى منطقة بعيدة جدا عن المصطلح . أي مصطلح «شعر» إذ أصبحنا امام اختلاف ان لم نقل قطيعة بين المصطلح وبين الظاهرة . ودليل ذلك ان الآراء تتباين بمجرد أن تعرض الظاهرة على المصطلح . لكون الظاهرة ليست على مقاس المصطلح. ومع أن المصطلح «شعر» في إحدى تخريجاته القديمة التي يدل فيها على الفطنة الى المعاني ، مصطلح مناسب للتجديد ، فإن آثار القرون الشعرية السالفة بتقاليدها وحمولاتها تجعله غير مناسب لكي يطلق على مايكتب الآن . (نقصد بصفة خاصة ما يقع الاختلاف حوله من كتابات منسوبة للشعر).

بناء على ذلك ، سيكون من جليل الخدمات ان نبحث «للشعر» الحالي عن مصطلح مناسب يمكننا من ابعاد السؤال التقليدي الملغوم الذي نتساءل بمقتضاه عن بعض الكتابات هل هي شعر ؟ وإذا رفعنا هذا المصطلح فليس لكي نضع مكانه مصطلح «كتابة» أو مصطلح «نص» فهذان مصطلحان فيهما تعميم لن يحل مشكلتنا . بل يجب البحث عن مصطلح يكون كافيا في دلالته على الظاهرة . والقارىء قد يوافقني على أنه يوجد خلل ما في معرفتنا حين نضع في خانة واحدة قصيدة لا مرىء القيس وأخرى للسياب وأخرى لسركون بولص وأخرى لبنطلحة . إذ كيف نسمى الكل شعرا ؟ اللهم إلا إذا كنا نجعل الشعر نمطا لأنواع متعددة ، ولذلك نرى أن هذه التسمية المصطلح ناتجة عن خلل ما في تطور المعرفة بمستجدات الكتابة . ومن أسباب هذا الخلل اشتغال النقاد والباحثين بظواهر جزئية واغفال أسئلة جوهرية تبحث في تشكل النوع الادبي وفي مصيره.

لقد كان الشعر الحديث في بدايته قد أثار بانحرافاته الدلالية غبارا حجب المعاني وستر المقاصد. وكان هذا الاختيار المستحدث الذي ارتضاه الشعراء قد استعدى عليهم قطاعا واسعا من القاعدة التقليدية لمتداولي الشعر . وبدأنا نقرأ ضمن مقدمة مميزات هذا الشعر مباحث في غموضه ورموزه وأساطيره . ثم انطوت الخمسينات والستينات وخمدت حركة «الحداثة» في السبعينات والثمانينات.

لقد انقشعت الآن الغشاوة التي كانت قد سقطت في الاعين وتحول مبحثا الرمز والاسطورة بصيغتهما الاولى المعروفة الى مبحثين تاريخيين ندرس في ضوئهما ما استند اليه الشعر الحديث ليكون حديثا وقت ظهوره وتكونه . إذ من منا الآن يجد الحماس الكافي ليطرح بنفس الحدة الاولى هذين المبحثين في شعر العقود الثلاثة الاخيرة؟

هذا يؤكد أن قضية الغموض لم تكن ناتجة الا عن غشاوة أو قذى في عين القارىء فقارىء اليوم لم يعد يواجه كسابقه عسر الفهم والتواصل مع شعراء اعتبروا من رواد التأسيس والبناء نذكر هنا بنموذج واحد هو شعر السياب ،، فبعد استئناس القارىء برموز هذا الاخير أصبح جليا أن شعره لم يعد غامضا (نقصد الغموض الذي يفيد تمنع المعنى والمغزى واحتجاب المقصد). الغموض ليس ناتجا بالضرورة عن الاسطورة . إذ اللغة الشعرية بطبيعتها تميل لأن تكون غير مباشرة . وقد استقرت في الاذهان مفاهيم تترجم لهذا المبدأ منها مفهوما الانحراف والوظيفة الشعرية.

غير أن مانود أن ننبه اليه حاليا هو ظهور نصوص شعرية لعلها تهجس بتحول في «الحساسية» أو بظهور «اتجاهات» جديدة . وهذه النصوص لاناقة للغموض فيها ولا جمل . لا ينطبق عليها تصنيف الرموز الى اسطورية وتاريخية وشعبية وشخصية .. إلخ لا يتساءل القارىء عند قراءتها عن مغزى الشاعر وعن دلالاته وعما يريد أن يقول أما الباحث فليس في حاجة للتسلح بترسانة لتحليلها ، لأنها لا تحجب شيئا يتطلب أن نضع له الكماين لنوقع به ولا تستعصى على المراودة لكي تجبرنا على أن نتفنن في عشقها لاستدراجها . ولا تحوم بنا في ماهو بعيد عنا لكي تستلبنا لبعض الوقت . نصوص واضحة ترصد أشياء مألوفة بلغة لا «انحراف» فيها وهي موجودة مبثوثة في مجلات وجرائد متعددة ويظهر أن منبعها المتدفق أكثر من غيره يأتي من لبنان وسوريا . ولعل دار نشر «الجديد» خير مرجع لما نقصده . دواوين جد صغيرة

ونصوص قصيرة أيضا متشبثة بأطراف الصفحات ، لا يكلف الديوان الواحد من هذه السلسلة ربع ساعة في قراءته.

هذه الحساسية الجديدة تنبىء بقدوم حداثة جديدة نقترح لها اسم : حداثة الوضوح لتكون مقابلا لسالفتها : حداثة الغموض . وهذا التحول من الغموض الى الوضوح مطروح على الدارسين ليفسروا أسبابه وليربطوه باختفاء الأحلام وسقوط الاقنعة وتعرى العورات . أما النقاد الذين تربوا في حضن الحداثة السابقة فأمامهم تحد كبير يؤكده صمتهم الراهن عن هذا التحول الجديد. ونرى أن هذا الصمت يثبت أن النقاد لم يملكوا بعد مفاتيح شعرية هذه الحداثة التى يدل رواجها على أن جمهورها لا يستهان بعدده.

غريب أمر هذا الشعر . فهو دائما مصدر شكاوى . في السابق كانت الشكوى تأتي من القراء وكان مصدر الشكوى هو مشكل الغموض . أما الآن فستأتي الشكوى من غير شك من النقاد وسيكون مصدر الشكوى هو مشكل الوضوح.

إننا نعتبر أنه من باب الزعم والافتراض وحدهما الجزم بتحديد ماهو الشعر أو كيف يتكون أو ضبط وحصر عناصره أو حتى النصوص التى ينحدر منها.

كيف نضبط حدود الشعري داخل نص نثري أو حدود النثري داخل نص شعري كيف نميز الشعر داخل قصيدة شعرية وكيف نهتدي للصيغة التي تتولد بها القصيدة داخل الشعر الحديث ؟ ما الفرق بين القصيدة وبين النص وبين الشعر؟

ألا يتجه الشعر حاليا نحو خارج الشعر ؟ ألا يشتق النص والقصيدة لغتهما بعيدا عن تمثل أية بنية خطابية مسبقة؟ ألا نجامل أنفسنا أو ننافقها حين نقبل بكثير من الكلام المسمى شعرا لمجرد أن آخرين قالوا لنا إنه كذلك أو لان شاعرا لا نشكك في شاعريته هو الذي قاله ؟ هل هذا جهل منا أم تجاهل ؟هل أنجزنا دراسات إستكشافية لواقع مايجرى عندنا من أشعار حتى نعرف مايكتب وما يروج ونقارن بين أشكال الكتابة؟

ثم ألا تعد الحرب العشواء التى نعلنها على كل من يلجأ الى التقييم والتقويم وإصدار أحكام القيمة ، حربا تبرر عجزنا عن تحديد القيمة نفسها ؟

ما أكثر هذه الاسئلة المؤرقة والتى نحتاج لاجابات عنها وعلى أمثالها لعلنا نستفيق ولو جزئيا من الخدر الادبي الذي أصابنا والتأخر العقلي النقدي الذي اعترانا والذي جعلنا نبصر الظواهر تمر أمامنا فلا نواجهها الا بالصمت المغرض أو التصفيق المريب أو الابتلاع السهل الذي لا يجلب صداعا ولا يسبب حمى نقدية.

إن ما نقوله إذن عن الشعر عن تكوينه وفضائه ليس سوى تأمل في تجارب أقرب الى الانعزال منها الى الخضوع لبنيات جاهزة . ومادامت كذلك فإن ما نرصده لها لا يلزم غيرها . بل لا يلزم حتى هذه النصوص نفسها.

إن أسئلة شعرنا الحديث اسئلة كثيرة جدا ، وان صمت النقد عن مواكبة هذا الشعر يزكى هذه الفوضى التي حولت كل ترقيع لغوي الى شعر بزعم وبدون زعم . والمنابر الصحفية بصفة خاصة تتحمل قدرا من المسؤولية في إشاعة هذا الكسل الشعري الجديد ليس لأن عليها ألا تنشر التفاهات ولكن لأنها لا تقدم النصوص الجيدة من الابداع الشعري الانساني حتى خارج الاقطار العربية لكي يكون مثالا يقزم البطولات الوهمية لبعض الشعراء كبارا كانوا أم صغارا أما اذا كنا وصلنا مرحلة موت الشعر وعقم الابداع فالاحسن ان يتحول الشعراء الى مناطق الظل حفاظا على ذاكرتنا الشعرية او يغيروا مسالك تعبيرهم الى اشكال أدبية أخرى غير الشعر.

نتأمل نصيبا كبيرا من هذا الشعر المسمى شعرا فنجده يولد بكل بساطة خارج الرحم الأليف لا يحنو عليه دفء ولا ترعاه أمومة ، لكنه مع ذلك يكبر بعضه يكبر سليما معافى وبعضه يكبر حاملا شللا جزئيا أو كليا . بعضه يبعث على العطف. وبعضه يبعث الاشمئزاز . أصحابه من الشعراء لا يفرقون بين رحم طبيعي وبين رحم اصطناعي . لا يفرقون بين ولادة استوفت عدتها وبين ولادة قيصرية . لا يميزون بين الجنين المقلوب في الرحم وبين نظيره الذي استوى في وضع طبيعي . واذا خاطبهم العارفون أدبروا وقالوا هذا أمرنا رضينا به نصيرا لنا وسندا وهذه طريقنا اخترناها بفطنتنا ونباهتنا.

شعر ليس قصرا على الشعراء «الصغار» إنه شعر يظهر في أية لحظة وعند أي شاعر خانته المنافذ غير أن الشاعر «الخبير» تسعفه - عادة - تجربته وكونه ليس على عجلة.

ليس الناقد وحده من خول له ان يثبت في شهادته «الطبية» أن هذا الشعر سليم أو مصاب بمرض مزمن أو بعدوى سريعة الانتشار أو بعجز مؤقت أو دائم. فالقارىء - عادة - هو الذي يقبله أو يرفضه ، لكن القارىء لا يكون دائما محايدا أو حتى في كامل قواه العقلية لكي يوصف بالعدل والصدق وتقبل شهادته . على أن لهذا الشعر كأى شعر عائلته بين القراء . وفي هذه الحالة تكون القرابة العائلية عائقا أمام التداول النزيه فالعائلات تحضن مرضاها وتدافع عنهم بل تنكر أنهم مرضى وأمام وضع كهذا تفقد الاحكام الفقهية دواعي تطبيقها وتنقلب الاوضاع الاخلاقية مجتمعة فالشعر العاق يرضى عنه والشعر الذي ضل طريقه يصبح هو المرشد. ويصبح الشاذ هو السوي والقوي هو الضعيف واللين هو الصلب ، طبقات في طبقات.

وتختل الموازين وتطفح المكاييل ويستغرب الناس.

بعض النقاد تطارده جحافل اللعنات لمجرد أنه قال يوما كلمة «حق» وبعضهم يجد نفسه مرفوعا بين الاعلام لانه بدوره قال ما يعتبر «حقا» أما الواقع ، فله حقه هو الآخر لكن لا أحد يأبه به . ويمكن للشاعر «المتنطع» ان يحلل بالملموس «واقعه» الوهمي فيحصي عدد ما يبيع من نسخ إذا وجد سبيله الى النشر طبعا ، وأمره في هذا لا يختلف عن الشاعر «الرصين».

ليس مرد هذا الى «أزمة» أصابت الشعر ، فالشعر هو «الازمة» بامتياز ، وليس المرد الى كون هذا الشعر دخل مرحلة صناعة عصرية معقدة تكنولوجيا .

فمرجع ذلك هو أن هذا الشعر يطلق من غير أن يعرف طالقوه السبب الذي دفعهم لذلك ولا الغاية التي يسعون لتحقيقها ولا من يخاطبونه. ولا حتى المراد بالشعر. شعر لاناقة له في الشعر ولا جمل. ولا تدري ناقته كيف تهتدي في أرضه. ولذلك تضل طريقها وتموت من العطش لتتحول سرابا. وهذا السراب يسيل لعاب العطشى فيبقون في أثره وهو يبتعد وهم في أثره.. أما أصحاب هذا الشعر فيتوهمون أن هؤلاء العطشى ليسوا بعطشى وأنهم لا يتبعون سرابا بل يتنعمون في ماء زلال.

قلنا إن أسئلة شعرنا الحديث أسئلة كثيرة. فمنها أسئلة حول مايسمى «قصيدة النثر» وعلاقة الوزن بالشعر. ذلك أنه حين ظهر مصطلح «حداثة» في ثقافتنا الادبية ارتبط بالشعر بالذات. وتضافرت لأجل ذلك عوامل. فكان أن أصبحت حداثتنا الادبية حداثة شعرية. أما في الرواية والمسرح والنقد فلا يعثر مصطلح «حداثة» على مكانه الا بمشقة. وبدله يتم الحديث عن التجديد والتطوير والتفعيل والتأصيل.. الخ.

هل المنثور ليس إذن بصاحب حق في الحداثة؟ هل «العقل» الادبي العربي مازال أسير «جينات» الشعر التي انغرست فيه منذ مئات القرون؟ ثم لماذا يشغل الشعر الناس وهو على ماهو عليه من هامشية و«أزمة»!

سيبحث المنثور هذه المرة عن حداثته انطلاقا من المؤسسة للارض المنيعة للشعر والتي طالما عملت على اقصاء النثر ونبذه وتكريس مفهوم يغالي في الأنانية والعنصرية الأدبية مبني على نقاء العرق الشعري. حيث لا يكون الشعر شعرا إلا إذا ارتفع وتنزه عن النثر.

نسجل هذه الملاحظة ونحن نرى أن من أطرف ما أصبح يتداول في خطابنا عن الشعر مصطلحا يسمى «قصيدة النثر» ويراد لهذا المصطلح في مقصد من تداوله أن يمثل «ذروة» الحداثة الشعرية في وقتنا الراهن. وله ضمن الشعراء قبيلة مستعدة للتضحية في سبيله بالغالي والرخيص من اللغة. لكن هذا «الشعر» مازال من غير جنسية وهوية. فبعضه يكتب على هيئة شعر التفعيلة. وبعضه يكتب على هيئة المقال النثري. وبعضه يخلط بين الشكلين. وهذا دليل على كونه من غير شكل. قد يكون الشكل عبودية. ومع ذلك فالهوية لا يمكن لها أن تتمظهر من غير شكل.

لسنا ضد «قصيدة النثر» على كل حال. لانها أصبحت واقعة. آثر عدد من الشعراء عدم خرط نصوصهم في أعمدة الوزن. لكننا نرى مع ذلك أنه لا يوجد نموذج يقنعنا بأنه الممثل الممتاز لقصيدة النثر. لا نرى سوى تجارب متباينة ينخرط تحت لوائها المبتدئون والمتمرسون. إن الخلط الحاصل ليس في الظاهرة. إذ الظاهرة موكولة للتطور. الخلط هو في قصور ادراك الظاهرة. فهذه قصائد من غير أن تكون قصائد. كيف ينطبق مصطلح «قصيدة» على نصوص بعضها يتكون من جملة في ثلاث كلمات، وبعضها يتكون من ديوان بكامله؟ أما تسميتها بقصيدة النثر، فراجعة الى الاحتكام للمعيار القديم الذي هو الوزن — البحر. ذلك أن النقاد حين لم يجدوها على بحر أو تفعيلة أصابهم بها العجب. ولم يجدوا في الخزان النقدي ما يساير ظهور هذا النوع من الكتابة الشعرية، فكان أن اصطلحوا عليها بما يجمع بين الشعر وبين النثر.. ولا نعرف لماذا لم يسموها على سبيل المثال: نثر القصيدة. لماذا إذن نسبوا الشعر للنثر ولم ينسبوا النثر للشعر؟ ثم كيف تكون هناك حداثة نثرية؟

نرى أننا أمام حداثة نثرية ناهضة على أنقاض حداثة شعرية عاجزة. والحداثة النثرية تجد بذورها الآن في قصيدة النثر ويقودها شعراء. أما موقع قصيدة النثر داخل الشعر فلا يمكن أن نقوم به لكون مفهومنا ومصطلحنا للشعر مهترئين ويحتاجان لتغيير وتحديث. أما الشعراء الذين ظنوا أنهم أحدثوا بهذه القصيدة حداثة شعرية فهم في رأينا أسرى مرتين: الاولى لانهم من غير شكل. والثانية لأنهم يفسرون لغتهم بمصطلح النظم الذي أرادوا التحرر منه.

وهذه الحداثة سواء أكانت حداثة نثر أم حداثة غموض، لابد أن تحسم في قضية الوزن، ولقد أثارت مسألة الوزن في الشعر قديما وحديثا نقاشا ساخنا. وارتبط ذلك النقاش بما اعتبر هوية وطبيعة فطر الله عليها إدراك الانسان وحواسه وملكة غرسها في لسانه ووجدانه، وكانت تلك الفطرة والهوية هي الوزن. ووصل تأليهها لدرجة تصنيف كتب تشرع لها وتتعقب نوازلها وتضع أصول الاجتهاد فيها.

حدث ذلك حين كانت آذان الناس أكثر تطورا حتى من الأجهزة العصرية في التقاط الذبذبات والموجات. كانت تلك الآذان تميز بين الطويل وبين المديد وبين الخفيف وبين البسيط.. وتميز بين من سلم وبين من أصابته علة. وبين من يزحف وبين من يسرع وبين من ينقبض ويقبض. كانت للهوية القديمة مملكتها وغابها وشريعته. وتم ذلك في ظل عقد الوازن عليه بين الوزان وبين صاحبه الذي يتلقى المكاييل. والطرفان معا كانا متفقين على نوعية المكاييل وعددها وحجمها وعلى الحد الذي لا يجب أن تجنح عنه ريشة الميزان.

أما في وقتنا الحالي فاختفت المنظومة التجارية والبدوية القديمة. ولم تعد الاذن تسمع قرع أواني النحاس. وهجرت مكاييل الحديد والموازين ذات الكفتين إلا في الاسواق التقليدية. لم يعد الوازنون أنفسهم يولودن على ملكة الوزن. ألم يعلن الشعراء تبرمهم بالمكاييل القديمة؟ ولكي يتجنبوا احتجاج الباقين من نسل القبائل الشعرية القديمة. عمدوا على عصرنة الخطاب حول الهوية الشعرية. فسمعنا عن كون تلك الهوية يجب ألا تكون أسيرة الوزن - البحر. وأنها يجب أن تنفتح على أبعاد أخرى تتصل بالداخلي وبالخارجي وبالمسموع وبالمنبور وبالمتعدد.. الخ. وان ظل ذلك داخل قومية واحدة. هي قومية الوزن.

إن المسألة في رأينا لم تعد نقدية صرف. يتم تبنيها لتأجيج نعرات فكرية يضفي عليها بعضهم أغطية أيديولوجية. إنها متصلة بما يسمى «جمهور» الشعر فبما أن الجمهور أصبح لا يفقه شيئا في «البحور» ولا يميز شيئا في التفاعل، وبما أن أذنه لم تعد «برابولا» يلتقط الامواج الدقيقة، وبما أن الشعراء أنفسهم

أصبحوا غير «وازنين» وبما أن النقاد لم يعودوا يلتفتون الى مكاييل الشعر، فقد انتفت من تمة الحاجة للوزن ـ البحر.

والناظر في الدرس الشعري يلاحظ أن ما يخص منه الوزن نادر . وضمن هذا النادر تطالعنا دراسات لا تخلو من طرافة مضحكة لا تتصل في شيء بالشعر. وترتيبا على هذا نرى أنه من باب إضاعة الوقت أن ينشغل بعض الباحثين باحصاء بحور وتفاعيل بعض النصوص الشعرية. وأنه من غير المفيد كذلك أن نضيع جهد ووقت الطلاب في الكليات بتلقينهم قواعد وشواهد في العروض لا حاجة إليها لأسباب منها على الأقل.

ـ أنهم لا يستفيدون بالعروض في قراءة الشعر الحديث لتخلي قسم منه عن العروض.

ـ أنهم ينسون بسرعة ما تلقنوه لكونهم لم يجلبوا على ملكة الاحساس بالتفاعيل.

ـ لأن العروض في ذاتها لم تعد صالحة حتى لدراسة الشعر القديم.

ـ لأن آفاق دراسة الشعر انفتحت على أبواب أخرى.

وفي مقابل ذلك يحسن بمدرسي العروض أن يستغلوا جهدهم الثمين في دراسة شعرنا القديم على أسس صوتية غير متصلة بالعروض . وأن يلتفتوا للشعر الحديث غير العروضي ليكشفوا عن نظامه الصوتي إن وجد أما مبحث العروض فترى مكانه المناسب ضمن مادة المناهج القديمة . وأن يحدد الهدف من تدريسه في تعريف الطلاب بإحدى مقاربات نقادنا القدماء لمبحث الشعر.

قد يقال إننا نمارس خطاب الأزمة وأنه يحسن بنا ألا ننساق وراء إثارة الزّوابع الفارغة ، غير أننا نرى أن ما نكتبه هنا ليس موجها ضد أحد . كما أننا لا نفتعل الاسئلة أو نستعير لغة الهرطقة خلافا لما قد يكون القارىء تعوده منا، إن ما يدفعنا للكتابة بهذه الصيغة هو أولا وقبل كل شيء رغبتنا في ألا نمارس لغة الصمت . يدفعنا لهذا الجهر عشقنا لقراءة الشعر لما نجده فيه من متعة شخصية أولا قبل أن تكون متعة نابعة من موقع المتابعة والمواكبة النقدية.

إننا ندعو الى الاحتكام الى القراءة لكي لا نستسلم لمغالطات الشعراء كتلك التي يقولون فيها إنهم يكتبون لانفسهم قبل كل شيء ، فلو كان الامر صحيحا لمن ينشرون إذن ؟ ولماذا يضيعون وقت القراء بقراءتهم.

القراء يجب أن تكون لهم كلمتهم . لانهم الذين يقتنون الدواوين والجرائد والمجلات ويحضرون اللقاءات الشعرية. هم الذين يرفعون تكلفة الانتاج بقلة النسخ او ينقصونها بكثرة الاقتناء . فإذا كان القارىء حتى لو كان شاعرا لا يقوى على إكمال قراءة ديوان زميله فما بالنا بعموم القراء؟

إن من بين ما نسجله داخل صفوف هؤلاء القراء غياب اقتناعهم بالشاعر في ذاته إن كان شاعرا . إذ عم سيتحدث الناقد او حتى الشاعر اذا كان ما يتحدث عنه لا مقبولية له عند القارىء أو المتلقي . أليس مجانبا للصواب ان يعكف النقاد على دراسة الخواص الشعرية في معزل عن متداوليها ؟ أليس الدرس النقدي في هذه الحالة هو أشبه بشخص يصف زخارف بناية لجمهور لا يرى تلك البناية أصلا أو يرى في مكانها ساحة فارغة ان لم نقل خرابا او خما او زريبة للحيوانات؟؟

إننا حاليا حين نبحث عند القراء عن الشاعر الذي يعتبرونه شاعرا بمعنى الكلمة فسنصاب بخيبة امل وخاصة اذا بحثنا عندهم عن شاعرهم المغربي . وفي هذا السياق نسمع تعليقات كثيرة عن شعراء نعتبرهم «نبغوا» في الشعر وأغنوا الذخيرة الشعرية المغربية وأوصلوا «صيتهم» الى اقطار أخرى. وتعبر هذه التعليقات عن عدم ارتياحها للشعر المغربي ولشعرائه ، بل تنسب شهرتهم اما للأقدمية أو لأسباب أخرى غير شعرية مكنتهم من اعتلاء بعض المنابر أو ركوب بعض الموجات.

هذا الموقف يحملنا على الظن أنه من المستحيل أن نجد في المغرب إجماعا على شاعرية شاعر . ومع أن إجماعا كهذا ليس ضروريا بحكم أن المتلقين مختلفون في تكوينهم وفي أفق انتظارهم ، فان اجماعا ولو بأغلبية نسبية شائع عادة . يكفي أن نقارن بين موقف هذا المتلقي من الشاعر المغربي وبين موقفه من الشاعر المشرقي حيث نلاحظ شبه إجماع على شاعرية بعض الشعراء المشارقة.

وترتيبا على هذا فإن دراسة وافية لاستقبال الشعر عند المتلقي ستمكن الشعراء من قياس درجة حضورهم الشعري، بل سترشدهم لسبل تواصل أكثر فعالية وعطاء،

والمسألة الاخيرة التى نريد أن نثيرها هنا تتعلق بما يسمى «صراع الاجيال» ذلك لأننا نرى أنه ليس عيبا أن ينشأ عندنا صراع ثقافي بين الاجيال ، بل سيكون طبيعيا أن يواكب هذا الصراع مايسمى سنة الحياة فالصراع بين الاجيال معروف تاريخيا . وهو يتعدى الثقافي الى الاسروي والاجتماعي عامة.

ويجتمع فيه السياسي والأيديولوجي والنفسي والمادي، إذ يحس الشاب أن الشيخ يحتكر المقعد المادي أو الرمزي ويمنعه من التربع عليه ، كما يحس هذا الشاب أنه المؤهل لقيادة الجماهير ورأس حربتها نحو التمدن ولسان حالها في الخطوب . بل يظهر له أن الأسلاف هم في صورة أقرب الى المتخلفين عقليا وتاريخيا وفي صورة العجز وربما القردة. أما الشيوخ فيظهر لهم «الناشئون» مجرد صبيان لم يصلوا بعد لسن الرشد ولم يؤهلوا للتصرف في تركة أسلافهم التي قد يلوثونها بإضافاتهم ، ومنهم من يحجم عن الكلام معهم آخذا بقول القائل : من تسحر مع الصبيان أصبح مفطرا.

إذن ليس عيبا أن ينشأ هذا الصراع ، بل العيب أن يبقى هامشيا مختنقا متحشرجا وضيقا لا يصل لخلق حركة. وجميل أن نشاهد طبول النار تضرب بين الطرفين . إذ سينتج عن ذلك أن يسيل حبر كثير وتتحرك أقلام أصابها البوار وتسود صفحات تعاني من فقر المداد.

والحاصل في ساحتنا أن هذا «الصراع» يخوضه علنيا طرف الشباب وحدهم . في حين يفضل «الشيوخ» «الصمت» ولهذا الصمت في جبهة الشباب نتائج متباينة ، فمنهم من يحس بالغبن والضيم بتجاهل الآخر له . ومنهم من يحس بأنه كسب

المعركة بأن دمر قواعد الخصم وأربكه خططه وألجم لسانه . في حين لا يوجد صراع حقيقي بين الطرفين ولاهم يحزنون . إذ الشيوخ راتعون في «الثروة» لأن الشباب بكل بساطة لم ينجحوا بعد في خوض حرب حقيقية معهم . إذ ما يقولونه ويكتبونه هو مجرد زبد وإن كان لا يذهب ذلك أنهم لم يصلوا بعد لمعرفة حتى الارض التي يقفون عليها ويدافعون عنها وما هي خرائطها الجيوثقافية . الاولى بهم أن يحددوا منطلقاتهم وأهدافهم بدقة.

إننا لا ننظر للصراع بين الاجيال بأنه صراع مفتعل . بل نريد أن يكون صراعا حقيقيا . صحيح أننا نواجه في صراع كهذا بلبلة. كالتفريق بين الشاب وبين الشيخ، إذ في ساحتنا شيوخ شباب وشباب شيوخ ، وشباب حصلوا على «فيزا» نحو الشيوخ لا هم شباب ولا هم شيوخ . وبعض الآراء عندنا يذهب الى ان الشعراء ليس فيهم فرق بين الغني والفقير والعجمي والبلدي والصغير والكبير . هذا الرأي إنما يطمس الصارع لنية في نفس يعقوب . ذلك أننا حين نتفحص آراء الشباب نجدها متعصبة لجيلها . من مظاهر ذلك أن الشاعر الشاب تجده يسرع بإعلان تعاطفه مع آخر من جيله بمجرد ما يحس أن زميله في «خطر» ومن مظاهر ذلك أيضا أنك تجد الشاعر الشاب يترشح لجائزة الشيوخ وما ألا ينجح فيها حتى يعلن حالة الاستنفار والحصار على الشيوخ وعلى الفصل بينهم وبين الشباب.

إن الأمل في مستقبل الشعر هو للاجيال الجديدة بالتأكيد لكونها حاليا هي القاعدة العريضة لمتداولي الشعر خلقا وتلقيا . أما السلف الصالح فأغلبه استنفد إمكانيته باستثناء بعض أعلامه ممن تشتغل كينونته باستمرار . ولذلك فللأجيال الجديدة رهان تاريخي عليها أن تكون واعية به . وذلك بأن تطور لغتها الابداعية وتخلق حركتها النقدية وأن تتخلص في الوقت نفسه من كثير من أوهام المجد والعبقرية التي تعيق حركتها وتبين لها الباطل حقا.

إن الشعر لم يكن دائما ذلك الزمن الجميل حيث تنزل طمأنينة كونية تمكن الشاعر من اكتشاف العشب الروحاني . ولم يكن الشاعر ينجح دائما في أن يراود ريحا جحيمية منذورة لتخريب قلاع الاسطورة.

مازالت أبجديات الاسوار الرطبة والمقصلات الهائجة وغرف الاظلام الغابوي تتكشف عن فصول ملحمية تنتهي بإرغام العالم على التهدم في مقابر الصمت.

تتزايد في هذا الزمن المناداة بالديمقراطية وحرية التعبير وحقوق الانسان . فتوالي الشعوب المطالبة بحقوقها وتتبجح الحكومات والانظمة بتطبيق تلك الحقوق وإقرارها. كيف يعقل في زمن كهذا تعذيب الشعراء؟

أي حل يعتصم بحبله الشعراء ولا يتقطع بهم ؟ وأي درع تحميهم من النبال المسمومة للمؤسسات ولا يكتشفون في اللحظة الاخيرة أن الدروع من خيوط العنكبوت؟

هل نقول مع عنترة : هل غادر الشعراء من متردم؟ ولسان حالنا يؤول المتردم ليجعله كل مادل على أنقاض تشهد بمنحة الشعراء؟ أم نبكي ماضيا لا نريد أن نصدق ثقوبه لنرضي أنانية الشعر على الاقل ، فننقش بأحرف من ألق خصيب تلك القولة التى أخبرنا فيها ابن رشيق عن أعراس العرب واحتفالاتهم لمجرد أن شاعرا كان ينبغ فيهم ؟

قد يصدق أن ننعت القدر الشعري بالقدر الطرفي (نسبة الى طرفة بن العبد) لان الشاعر يحمل قرار موته بين يديه ماضيا نحو الجلاد الذي لا يفرق بين الماء وبين الدم.

كيف يقبل الشعراء العيش في عالم فني يخلقونه خلقا كالذي يفلق الصخرة بأطرافه الجرحى ليخرج نواة الشمس ؟ كيف يكون هذا العالم غير فني ويخلق الشعراء فنيته من دمهم؟

رياح جامحة وخيل تكبو وصهد من شرار جحيم الآلهة ومنابر مستوردة وأخرى مستهلكة وعصي من أشجارنا وأخرى من الغرب . وتوجيهات من قصر الرئاسة وأخرى ..

بلبلة نسمعها ونسد آذاننا وأخرى تخترق أصابعنا ... هكذا فتاتنا تذروه رياح جاهلة.

حين قرر خليل حاوي أن يضع حدا لحياته الجسدية محتجا على تواطؤ بعض الانظمة العربية وصمتها أمام ذلك العرس الجنائزي للوجود الفلسطيني واللبناني ، كان على يقين ان الصمت والتواطؤ من شيم نفوس بعض الأنظمة . وكان على يقين أن الشرف الرفيع مهما أريق حول جوانبه وبداخله الدم البريء لا يمكن أن يصل لهدفه.

اذا كان الشعراء ينزاحون في لغتهم عن مراجع لغتهم فهم لا ينزاحون في حياتهم عن مراجع حياتهم . ولعل إشكالهم أنهم حين يقررون التكلم كالآخرين يفقدون قدرهم.

إن الشعراء أصناف قد لا تفرق بين لغتهم إلا مراجع حياتهم .. ونحن نريد هؤلاء الذين يحملون قدرهم بين أيديهم ويذوبون يوميا لكي تحتفظ الشمس بما تسلط عليه أشعتها ولكي يجد البحر روافد تمده بالماء العذب المقطر من ابصار الذوات المنذورة للموج العطشان وملوحة الطقس .

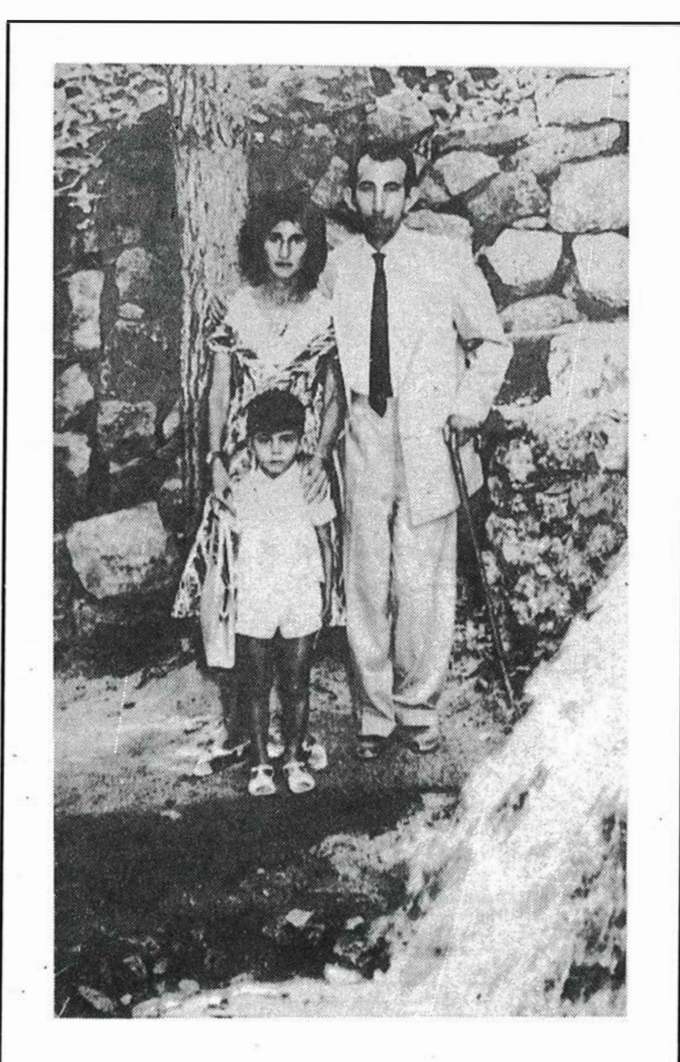
وفي العطش والملوحة نسمع مرة مرة عن شعراء قرروا التوقف عن الكتابة فيما يتوقف آخرون من غير إعلان أو إخبار هل بلغ سيل اليأس زباه لهذه الدرجة؟ ألهذا الحد تموت الحرة ولا تأكل بثدييها.

فأي حل يعتصم بحبله الشعراء ؟ وأي درع تحميهم ؟!

رشيد يحياوي : كاتب وأستاذ جامعي من المغرب.

جماليات المكان في شعر السياب

ياسين النصير ـ العراق



السياب، قبل سنة، من وفاته مع زوجته وابنه غيلان...

١ ـ بين المومس العمياء وحفار القبور اكثر من وشيجة فكرية وفنية فهى القصيدة التى تطورت عنها وعمقت مجرى الحياة للكائن المفرد المعزول وجعلتها حياة مليئة بالحس التراجيدى العام، وبالموقف السياسى المشبع بالعراقية اذا فهى قصيدة عن العراق وعن العالم، عن الكائن المفرد وعن الكيان الاجتماعى.

وفى ضوء هذه المداخلة المربكة تمكن السياب من ان يحسم موقفه الفكرى نهائيا وذلك بالانتقال من الصور الشعرية الكبيرة والموضوعة تحت اللافتة السياسية الى الصور الشعرية الاكثر تغلغلا فى الحس الاجتماعى الثقافى مع الابقاء على الطابع السياسى غير المباشر ومثل هذا الحس مكنه من الانتقال نهائيا الى الموقع القريب جدا من العتبة حيث تبرز الذات الشاعرة بروزا متميزا دونما نافذة اكثر سعة على العتبة «الذات» تحسم مرحلة التردد بين الانتماء الى القبر ـ الام او البقاء فى الساحة ـ المجتمع، انها تجعل من هذه المواقف كلا متجانسا فى صياغة شعورية تنقل القصيدة الحديثة الى مراتب الملحمة المعاصرة.

١ ـ ٢ فى المومس العمياء يصبح الاغتراب مشكلة جماعية فالمومس العمياء ليست فردا امتهنت البغاء رغبة بل هى كيان اجتماعى مستلب اختلطت فى ابعاده المأساة الفردية بالمأساة الاجتماعية وتحول جسدها الى جسد من طين ومياه ونفط يطؤه المحتلون باحذيتهم كما يطؤها عابروا الليل وطالبو المتعة، لعلها صورة الام وقد خرجت عمياء تنشد ابناءها، ولعلها الارض وقد منحت منها لكل الواطئين عليها ولعلها الصورة المغبشة لمرأة السياب الاجتماعية.

٢ ـ تفصح قصيدة المومس العمياء عن مستويين فكريين الاول هو المستوى الفردى للمومس ككائن وجد العيش يمر عبر بوابة البغاء، وهو مستوى مأساوى لكنه فى الوقت ذاته لايتعدى حدود الحال المحبطة بفعل الضغط الحياتى العام، اما المستوى الثانى، فهو المستوى الذاتى ـ الرمزى حيث يختلط فى المومس الوضع

السياسي للعراق وقد تمثل بالوضع الذاتي لامرأة ذات جسد جميل ولكنها مطفأة العينين لاتبصر من هو المحتل، هي الكيان الانساني الذي حمل في احشائه ابعادا سياسية واجتماعية، تداخلت قيم الذات بقيم المجتمع ومتطلبات الفن الشعري بمتطلبات القصيدة السياسية، ونحن اميل الى اعتماد المستوى الثاني للتعامل مع القصيدة دونما الاغفال للمستوى الاول.

٢ ـ ١ في ضوء هذا الفهم نجد القصيدة ترسو بكليتها على الارض مكانا وزمانا وتتجسد عبر كل معطياتها بفرد معزول وعاجز مستلب بمعنى ان المكانية في هذه القصيدة لاتناشد العلو ولا الماتحت كما في قصيدة حفار القبور، بل ترسو على مشارف البيت ـ القبر، والجسد ـ الانسان، مع شمولها ـ رمزيا وواقعيا ـ للمحيط الاجتماعي لها هي اذا قصيدة لاتأويل مكاني فيها بقدر ما تفصح عن هوية المكان المألوف والكائن في البيت وفي الجسد وعن الانسان المستلب المعبر عنه بالمومس والشعب.

٢ ـ ٢ وتبعا لذلك نجد القصيدة تتمحور حول:

٢ ـ ٢ ـ ١ ـ البيت ويشمل في ابعاده البيت المحدود الذي تسكنه المومس وتزاول فيه البغاء والبيت الشامل الذي يعبر به السياب عن العراق احساسا وتأويلا.

٢ ـ ٢ ـ ٢ ـ الجسد ويشمل في ابعاده الجسد المحدود للمومس، الذي هو هويتها هو مكانتها ـ البضاعة ـ والجسد الشامل الذي يرمز به السياب للشعب.

٢ ـ ٢ ـ ٣ ـ وكما يتوحد الجسد المحدود بالبيت ـ الدار المومس ـ يتوحد كذلك الشعب بالبيت الشامل ـ العراق وشعبه ـ اتحادا يعكس جانبا من حساسية الثقافة الشعبية الملتزمة ابان فترة الخمسينيات المعقدة، مما جعلت السياب يشمل جميع أمكنة القصيدة بـ «العمى» فالمومس العمياء، والمدينة مغطاة بليل آت من كهوف الازمنة الغابرة والطرق مطفأة إلا من عيون ميدوزا، والناس تهرب من القبور الى القبور يقودها عراف ضرير.

هذا العمى المطبق على الواقع جعل القصيدة ترسو فوق ارض موحلة الحركة فيها موضعه، والكلام لايقال إلا همسا ـ استرجاع الاسطورة والاحداث الماضية هو شيء من الهمس الفكري في اذن الحاضر ـ اما الامكنة فمطفأة إلا من فانوس فنار، اما المومس فليست إلا زهرة في هذه المستنقعات تعب من وحلها وطينها .. كل شيء في امكنة السياب مستلب ومغيب ومغطى بالعمى والظلمة ولعل هذا المناخ الملتبس المتجهم هو الذي حمل بعض التقدميين على رفض هذه القصيدة في حين ان المومس ليست إلا مثالا لشعب مقهور ومستلب يمتلك من الخيرات والثروات ما يجعله شعبا متميزا وحرا، السياب في هذه القصيدة يركب صورا قاتمة افصحت عن رغبة دفينة في ذاته اولا وعن ان الحداثة في الشعر لم تجد طريقها عبر الاضواء والهتافات واللافتات ـ وهي حداثة في اولى عهدها.

ثانيا :بل تجد طريقها عبر المآسي المشبعة بالحس الجماعي والمحاكية للحزن الموروث جماعية .

في ضوء هذه الارضية استعار السياب فيها الاساطير باسماء ذات دلالة وليست استعارة تمثل لمناخ هذه الاساطير، كما انشأ صرحا من الرمز الواقعي الذي يتأسس على مشكلات واقعية ثم يشب عنها الى المطلق والحداثة الثانية بعد ـ هل كان حبا ـ تبتديء بهذه القصيدة وهي حداثة تنأى بالشكل الى الفكر والمعنى والمبنى، بعدما كانت الحداثة وزنا وانطلاقة شعور وتعمل في الروى.

٣ ـ ١ المستوى الواقعي: في هذا المستوى نجد ظاهرة التوحد بين ـ البيت بمعنييه والعراق وقد تمثلا جميعا بصورة المدينة والليل، وثمة توحد اخر بين المومس والشعب، وقد تمثل هذا التوحد بالاستلاب وقد عكستهما القصيدة بالجسد المستلب والشعب المقهور ـ وقد كان الاب والطفل والمومسات الاخريات وتجار الليل هم ممثلو هذا الشعب.

٣ ـ ٢ ـ المستوى الرمزي: وينطلق من التوحد بين المومس والشعب عبر تتالي صور الاحباط والقهر والظلم والاسطورة وهو المستوى الاكثر تغلغلا في الفن والاكثر اشباعا لحاجات الحداثة في الشعر، لذلك لانفصله ضمن المستوى الواقعي، ولكننا سنشير الى واقعيته من خلال تنوعه الرمزي، ممثلو الشعب الذين اشرنا اليهم في النقطة السابقة ليسوا إلا تنوعا للمومس وقد غطوا بحيواتهم المضطهدة جوانب من الحياة الواقعية.

لذلك فأية اشارة الى جانب واحد منهم تعني بالضرورة اشارة للكل.

المستوى الواقعي

٣ ـ البيت ـ العراق

الليل يطبق مرة اخرى، فتشربه المدينة والعابرون الى القرارة مثل اغنية حزينة وتفتحت، كازاهر الدفلى، مصابيح الطريق كعيون «ميدوزا» تحجر كل قلب بالضغينة، وكأنها نذر تبشر اهل «بابل» بالحريق من اي غاب جاء هذا الليل؟ من اي الكهوف من اي وجر للذئاب؟

من اي عش في المقابر دف اسفع كالغراب؟
قابيل اخف دم الجريمة بالازاهر والشفوف
ربما تشاء من العطور او ابتسامات النساء
ومن المتاجر والمقاهي وهي تنبض بالضياء
عمياء كالخفاش في وضح النهار، هي المدينة
والليل زاد لها عماها.

والعابرون:

موتى تخاف من النشور.

قالوا سنهرب، ثم لاذوا بالقبور من القبور: ٥٠٩ ـ ٥١٠

٣ ـ ٣ ـ ١ الليل والمدينة هما العنصران الفاعلان في مخيلة الشاعر فالليل مطبق على المقطع كله.

المقطع يفصح عن تدرج مكاني ـ تأريخي مهم.

فالليل ات من ماض مثقل بالظلمة والماضي هنا محدد بأمكنة هي:

الغاب ـ الكهوف ـ الوجر ـ العش ـ المقابر ـ وكلها اماكن مولدة للموت، الليل فيها تكوين تراثى متقادم، والمصابيح المضيئة فى الطرقات ليست إلا عيون ميدوزا القاتلة.

فهى نذير لبابل ـ المدينة ـ بالحرق، وهى نذير للعابرين ـ الناس بتحويلهم الى حجر او مسخ.

اما المدينة فهى: المتاجر ـ المقاهى، الامكنة التى تعشعش بالضياء الخمور بالظلمة وبمثل هذه الامكنة يفترض حضور الناس.

أزقة المدينة وشوارعها مضاءة بمصابيح ـ ميدوزا ـ القاتلة.

أما الناس فى مجتمع الليل والمدينة، فليسوا إلا عابرين وجلين يمرون فى طرقاتها كى يختفوا بالمقابر. انهم يخشون الضياء كخفافيش الليل ويلوذون بالصمت عندما يتكلم احد ملجؤهم الماخور والخمرة.

المدينة فى عرف السياب شيء مطلق وليست محدودا مكانيا فأمست فيه عمياء المدينة هى العراق، والليل الجاثم فوقها هو الواقع الملتبس به اولئك الذين لايرون ملجأ لها منها إلا المأخوم وقد انيرت طرقاتها بمصابيح قاتلة بينما تخفى حجراتها دم هابيل القتيل المدينة فى عرف السياب هى مجمع المتناقضات القاتلة.

هذه الصورة البانورامية هى المفتتح الاستهلالى للقصيدة لذلك نجدها قد القت بظلها القاتم على كامل اجزائها فواقعية السياب تنطلق من رؤية حسية عيانية لترسو فى خيال مولد، ومن النظر المعاشة المشبعة سياسة الى التأويل، عندئذ يصح القول ان هذه القصيدة قد وطنت السياسة فيها مواطن خفية، واستعارت المومس للتكلم عن الطبقات الاجتماعية الكادحة وقد اشار السياب إلى هذه الطبقات المستلبة القوت والجسد بـ «الاب المقتول».

٣ ـ ٤ ـ المستوى الرمزى

المومس ـ الشعب

٣ ـ ٤ ـ ١..... وتتوزع امثلة هذا المستوى على مواقع عدة منها الذاتية، ومنها الموضوعية الخاصة والعامة، الحسية والمجردة وفيها ومن خلالها تمكن السياب من ان يستوعب ابعاد موضوعه الاساسى بطريقة فنية تجمع بين تراكم الصور والترابط الشعورى ولعل سمة الطول فى هذه القصيدة ـ التى لا تعتمد التقابل بين قضيتين كما فى فجر السلام والاسلحة والاطفال ـ يأتى من الحس الدرامى الفاجع المتنامى بموقف مأساوى متصاعد النبرات وبامكانية فنية تجعل من الكلام العادى شعرا، ومن الجمل الاعتراضية شرطا نفسيا للامساك بكل ما يختلج فى النفس ساعة الابداع، هى اذا للمة غير مترهلة لموضوع شعرى شخصيته مستلبة العرض والبصر وفى واقع لايختلف عنها سياسيا ولو كان السياب مسرحى البناء، لما تقاعس عن ان يظهر صوت الجوقة اليونانية وهى تسرد حال الشعب وتهيىء المشهد التالى فالمومس العمياء صوت للجماعة المقهورة المستلبة، التى تساوى فيه النغمة المفردة الفاجعة، بالمعزوفة الحزينة الهادئة.

صوت مشبع بمليودرامية ربما اتت من قراءاته للروايات الجنسية او العاطفية.
٣ ـ ٤ ـ ٢ فيما يلى النماذج الدالة على المواقع المختلفة فيها.

١ ـ ياذكريات علام جئت على العمى وعلى السهاد؟

لاتمهليها، فالعذاب بأن تمرى فى اتئاد.

قصى عليها كيف مات وقد تضرج بالدماء

هو والسنابل والمساء.

وعيون فلاحين ترتجف المذلة فى كواها

والغمغمات: «رآه يسرق...» واختلاجات الشفاءه

بخزين ميتها فتصرخ: «ياالهى، ياالهى.. لو ان غير «الشيخ»! وانكفأت تشد على القتيل.

شفتين تنتقمان منه اسى وحبا

والتياعا

حيث البيادر تقصد الموتى فتزداد اتساعا!!

ص ٥٢٠

ب ـ وتحس بالاسف الكظيم لنفسها: لم تستباح؟

الهر نام على الاريكة قربها لم تستباح؟

شعبان اغفى، وهى جائعة تلم من الرياح

اصداء قهقهة السكارى من الازقة، والنباح

وتعد وقع خطى هنا وهناك: هاهو ذا زبون

هو ذا يجيء ـ وتشرئب، وكاد يلمس.. ثم راح.

وتدق من احد المنازل ساعة.. لم تستباح؟

الوقت اذن بانتهاء والزبائن يرحلون

لم تستباح وتستباح على الطوى؟ لم تستباح كالدرب تزرعه القوافل والكلاب الى الصباح؟

ص ٥٢٦

ج ـ...... فامضى عنها يا أساها!

ستجوع عاما او يزيد، ولاتموت ففى حشاها

حقد يورث من قواها

ستعيش للثأر الرهيب

والداء فى دمها وفى فمها ستنفث من رداها

من كل عرق من عروق رجالها شبحا من الدم واللهيب

شبحا تخطف مقلتيها امس، من رجل اتاها

سترده هى للرجال، بأنهم قتلوا اباها

وتلقفوهـا يعبثون بها ومارحموا صباها.

ص ٥٢٧

د ــ وتحس فى دمها، كآبة كل امطار الشتاء

من خفق اقدام السكارى، كالاسير وراء سور

يصغى الى قرع الطبول يموت فى الشفق المضاء.

هى والبغايا خلف سور، والسكارى خلف سور

يبحثن هن عن الرجال، ويبحثون عن النساء

دميت اصابعهن تحفر والحجارة لاتلين

والسور يمضغهن ثم يقيئهن ركام طين:

نصبا يخلد عار ادم وأندحار الانبياء،

وطلول مقبرة تضم رفات «هابيل» الجنين

سور كهذا: حدثوها عنه فى قصص الطفولة

«يأجوج» يغرز فيه من حنق، اظافره الطويلة

وبعض جنده الاصم، وكف «مأجوج» الثقيلة

تهوى كأعنف ماتكون على جلامده الضخام،

والسور باق لايثل... وسوف يبقى الف عام،

لكن «ان ـ شاء ـ الاله ـ »

طفلا كذلك سمياه ـ

سيهب ذات ضحى ويقلع ذلك السور الكبير

لاتتركونى ياسكارى

هـ ـ فى موضع الارجاس من جسدى، ومن الثدى المذال

تجى دماء الفاتحين لوثوها بالرجال

أواه من جنس الرجال.. فأمس عاث بها الجنود

الزاحفون من البحار كما يفور قطيع دود

انا يا سكارى لا أرد من الزبائن اجمعين إلا العفاة المفلسين

انا زهرة المستنقعات اغب من ماء وطين

واشع لون ضحى..»

ص ٥٢٥ ـ ص ٥٣٨

و ــ ها هو ذا يضىء فأى شىء تملكين؟

ويح العراق!أكان عدلا فيه انك تدفعين

سهاد مقلتك الضريرة

ثمنا لملء يديك زيتا، من منابعه الغزيرة؟

كى يثمر المصباح بالنور الذى لاتبصرين؟

عشرون عاما قد مضين وانت غرثى تأكلين

بنيك من سغب، وظمأى تشربين

حليب ثديك وهو ينزف من خياشيم الجنين!

وكزارع لهم البذور

وراح يقتلع الجذور

من جوعه، واتى الربيع فما تفتحت الزهور

ولاتنفست السنابل فيه

ليس سوى الصخور

ص ٥٣٩

ى ــ والجوع والادواء والتشريد حظ الكادحين

وانت بنت الكادحين

....

فأت الضجيج، وانت بعد، على انتظارك للزناة،

تتنصتين فتسمعين

رنين اقفال الحديد يموت فى سأم صداه:

الباب اوصد

ذاك ليل مر...

فانتظرى سواه

ص ٥٤٢

٣ ــ ٤ ـ ٣ النظرة الاولى الى المحتوى الظاهرى للمقاطع الشعرية تفصح عن تدرج فكرى فالمقطع «أ» يتكلم عن موت الاب بعد ان اتهمه الشيخ وأعوانه بالسرقة فقتل، وهى قصة طالما اعتاش عليها الادب القصصى فى العراق وطالما كانت لشدة واقعيتها اعتيادية لكن السياب لايجعل من موت الاب إلا احباطا لابنته.

امـا المقطع «ب» فتتحدث هى عن نفسها واستلابها المزدوج من قبل الناس ومن قبل الحاجة الى الحياة هنا تشبه المومس حفار القبور، حيث مناجاة النفس طريقا الى الصراخ العلنى المصور.

فى المقطع «ح» تنبىء عن النقيض الذى سيلد من أحشائها ليس بالطبع فيها فهى مومس، ولكنه دلالة لكل ام فهى الارض: النقيض ذو مهمة محدودة عليه ان يدفع العابثين عنها وغاية ما تطلبه سلامة لذاتها.

فى المقطع «د» توسع المومس ــ الراوى ــ مدار الحدث، ها هى تجد المأساة قد تشربت فى المجتمع فكما هى خلف سور، كذلك العابثون، فالسور هو ما يجعل الناس من الجهتين فى عزلة لذلك لن يزاح فالاستلاب عام والوباء شديد الوطىء وعبثا تنفع كل الدعوات، فما زال الماضى

حاضرا وفي ذاكرة الزمن شيء من الاسطورة التي تقول بعبث ازاحة الاسوار بين الخاطئين فالسور باق لايثل... ولكن ربما استطاع النقيض الطفل بعدما يفض العابثين عن امه من ان يقلع ذلك السور الكبير لكن هذا الامل معلق «بسوف».

في المقطع «هـ» ترسو المومس على ذاتها فتتحسس جسدها فاذا به ارض ومياه وطين، واذا بها هي زهرة عمياء في مستنقعات الفاتحين هاهي المومس تتحول الى عراق، وهاهو جسدها المستباح يتحول الى دلالة لايرد من الزبائن سواء أكانوا فاتحين ام من اهل البلد فالكل يطأ الجسد والكل بوطأته موطأ.

في المقطعين «و، ي» تنفرد المومس كشيء أزلي مداوم البقاء، منكرا ما حدث وبانتظار ان يستمر كل شيء كما كان، فما حدث سوى ليل مر على المدينة واوصد كل باب وعليها ان تنظر ليلا اخر النهاية هي بداية استهلال القصيدة، ثم يتركنا السياب نعيد قراءتها ثانية فسنجد ان قصة المومس «سليمة» هي قصة ياسمين وحسنة وهيلين هي قصة العراق والفاتحين، هي قصة الفانوس الذي لايجد - بفعل الاحتلال - زيتا يداوم الاشتعال به: هي قصة الاستلاب الذي يتعدى الفرد الى الجماعة والحالة الى الاحوال، والبيت - الجسد، الى البيت، الشعب، ثم لاتضع القصيدة حلا كأية دراما معاصرة، بل تترك الباب مفتوحا ليأتي ليل آخر على المدينة، وسوف تقف المومس في عتبة دارها بانتظار الزبون العابر، او الزبون المحتل.

٣ - ٤ - ٤ ألا ان هذا التحليل الشديد الفقر لمقاطع القصيدة يوقعنا بما تعارف عليه نقدنا العقلي السلفي فالمقاطع تفصح عن ارضية غاية في التعقيد لتقول لما اشرنا اليه.

وحسبنا أن نلجأ الى القصيدة ذاتها كنص يقول فكرة فهو وحده الذي يفصح عن المحتوى.

ولكن قبل الدخول في التفاصيل، او ايضاح نقطة مهمة، تلك هي ما يتصل بالله والسماء ففي هذه القصيدة ثمة سخرية من مشيئة الله - حسب ما تقوله المومس - فالله كان غائبا عن كل شيء عن موت ابيها وعن استباحتها وعن استباحته بلدها، وعن ان يأتي لها برزق وهو كفيل الارزاق ولذلك تجيء سخريتها من قدرة الله متساغة اجتماعيا لانها مومس والمومس لاتخشى احدا فكيف الله، والناس في بلادنا يسمعون السخرية من الله من السنة لايقال عنها إلا السنة المومس... عندئذ تأتي منافحة السياب للحس الديني على لسان غير متزن طبيعية، رغم ان القارئ يشعر بأن السياب يخفي هذه السخرية متقصدا وبذلك يخرج السياب على الحس الديني الذي اشبعت به بطولاته السابقة.

وهذا ما يهمنا هنا فالسياب يتناول موضوعا شديد الغنى غائرا في المجتمع متكامل الابعاد ينتمي اليه كليا، ولكنه عندما يتناول موضوعا يشوبه النقص يلجأ الى سده بموضوعات عاطفية عدة وهذا ما فعل سابقا، اما في هذه القصيدة فقد قطع صلته بها نهائيا مهيئا نفسه للدخول الى منطقة العتبة لذلك استعان بالله فسماه الاله تارة واله تارة اخرى والله ثالثة تمشيا مع الاستعارة الاسطورية ومع تشاؤمية الدين وفقدان المومس لكل امل.

فالليل يكرر ذاته على المدينة وباستمرار.

٣ - ٤ - ٤ النظرة التحليلية الاخرى للنماذج تكشف عن العلاقة بين مكونات المشهد - المكان المختلفة والموضع النفسي والاجتماعي للمومس.

فالمقطع «أ» تتمحور الصور فيه حول الاماكن التالية.

العمى - الدم - السنابل - الكوى - المساء - القتيل - الشفة - الجدول - الحقل - البيدر.

وبتوزيع مكونات المشهد نجد أن:

١ - الرائي - وهو المومس العمياء والرؤية هنا ذكرى من الماضي مستحضرة بوعيها المحبط.

٢ - المكان - وهو الارض بحقلها وسنابلها وبيادرها ومسائها ودمائها.

٣ - الحدث - وهو القتل - قتل الاب.

العلاقة المشهدية هنا علاقة مفارقة: الحقول - الدماء.

الحقول بكل ما تملكه من خضرة وبهاء وسنابل والدماء وبكل ما تملكه من بشاعة وموت وامحاء فاستحضار المومس لهذه المفارقة هي بمثابة رسالة مقترنة بحدث موجهة الى الحاضر واقع المومس اليومي وعماها - وتحمل تفسيرا لوضع المومس فالقتل لابيها كان قتلا لها والدماء التي لطخت الارض هي دماؤها، وان المساء الذي قتل فيه ابوها هو نفسه الليل المخيم - الضحى - عليها وعلى بيتها والمدينة والكوى في اعين الفلاحين، هي الكوى في عينيها وفي وضعها.

في المقطع «ب» تتمحور الصور حول الاماكن التالية:

الاريكة - الازقة - المنازل - الدرب.

والنظرة الاولى لها نجدها تتدرج في المعنى والدلالة من الغرفة - الاريكة - الى المجتمع - الدرب إلا ان هذه الاماكن لاتجيء هنا إلا بمعناها المنتهك، المحبط فالاريكة مكان فارغ الا من الهر دلالة على فوات اوان الزبائن.

والازقة مكان فارغ ايضا إلا من سكارى عابرين خائفين، والمنازل مكان فارغ كذلك تعلن الساعة وحدها عن حضورها الليلي والدروب مكان فارغة هي الاخرى بحكم اعتيادية من يسير فوقها، وهي هنا تشبيه بالمومس التي يمر عبرها كل عابر وقاصد وكلب.

الفراغ، او الاماكن المنتهكة هي دلالة المقطع الثاني، وبمثل هذه الاماكن وحدها اوضح لنا الشاعر سعة الفراغ المحيط بالمومس والذي يبتدئ من غرفتها وينتهي بالمجتمع وعبثا تبحث هي او غيرها عمن يملأ هذا الفراغ القاتل لذلك تجيء صرختها «لم تستباح» على لسان الراوي كتكملة مأساوية لها وللمجتمع.

ويرتبط المقطع «ب» بالمقطع «أ» بدلالة الظلم العام والشامل الذى امتد منذ طفولتها حتى سيرورتها امرأة، ومن استغلال الارض الى استغلال الجسد، ومن زمن موت الاب الى احتمال موتها جوعا.

فى المقطع «ج» تتمحور الصور حول الاماكن التالية:

الاحشاء ـ الدم ـ الفم ـ المقلة.

والنظرة الاولى لها نجدها اماكن ملتصقة بالجسد، وبوضع داخلى هاهى المومس تستقر على ذاتها تبحث عن مأساتها ضمن جسدها.

ففى الاحشاء حقد.

وفى الدم والفم داء.

وفى المقلة أسى ولده شبح اتاها.

وسوف تجمع الحقد والداء والاَسى لتقذفه بوجه الذين قتلوا اباها وبوجه من استباحها وما رحم صباها.

المقطع «ح» انتفاضة بوجه الاماكن المحبطة فى المقطعين السابقين ورفض للماضى وللحاضر معا ودفعة قوية باتجاه ان تعيد المومس انسانيتها ولكنها تفطن بعد حين ان مثل هذا الرفض لايتعدى حدود المباهاة بالقدرة الذاتية لها وانها مهما حاولت لن تستطيع اكثر من اعلان سبة على اللسان ولكن صوت المومس هنا يتعدى فرديتها ليصبح حدود الجماعة المستلبة المقهورة فالحقد الذى يورث القوة والدم الذى يصنع الثأر والداء الذى ينشد القدر كل هذه ليست إلا صوت الجماعة المغمورة من انها ستنهض ذات يوم لتأخذ بثأرها وتعيد كرامتها وشرفها، فمهما تجوع ومهما تأسى ففى الاحشاء يولد الثائر.

فى المقطع «د» تتمحور الصور فيه حول «السور» الفاصل بين البغايا والسكارى وبين نوعين من الناس متشابهين فيصبح كلا وجهى السور «خلف» حيث لا «امام» فيه واللعبة المأساوية تتم بين فئتين رجال يبحثون عن النساء ونساء يبحثن عن الرجال وكلاهما مغبيان محبطان.

والسور فى هذه القصيدة يوجد بعض المغنيين ويستعيره السياب من اسطورة قرآنية. شعبية هى اسطورة الملكين يأجوج ومأجوج وسعيهما المستمر منذ الازل لازاحة السور بالسنتهما حيث يلعقانه اثناء الليل، وعندما يوشكان على الالتقاء يتركانه عند الصباح املا ـ ان شاء الله ـ سوف ينفذان اليه وهكذا يعود السور كما كان حاجزا ثم يعاودان لحسه فى المساء انهما ككثيرين يحملان قدرهما الى ما لانهاية، وعندما يتوسلان بابنهما ـ ان شاء ـ الاله ـ ان يهدم السور، يكون الامل المعلق، هو غاية الذين حكم عليهم باستمرار الحياة دونما نتيجة.

فى ابعاد هذه الاسطورة تكمن حقيقة المومس العمياء والسكارى الزائرين فكلاهما يبحث عن ملجأ يصل اليه، لكنهما سوف يبقيان مستمرين بالبحث وبتهديم السور الفاصل بينهما وعبثا يحاولان فقد حكم القدر عليها بأن تبقى المومس مومسا.

اذا ما هو السور؟ فى عرف السياب؟ هل هو الواقع الشائك المعقد؟ ام القدر الذى شد اليه الطرفان؟ فى القصيدة يتضح ثقل الواقع وعنفه، الموت الذى احاط بها وهى طفلة، العمر الذى شبت عليه، الدنس الذى اصاب شخصيتها وها هى تنشد عابرا من اجل لقمة خبز تسد بها جوعها القصيدة تفصح عن اجتماعية السور، وغياب اساس الهادمين له وبقاء العجلة الدوارة فى مجتمع تسود فيه لغة الغاب لعل هذه التشاؤمية، هى التى دفعت بعض التقدميين الى ادانة هذه القصيدة إلا ان السور سوف يرد فى العديد من قصائد السياب اللاحقة وقد اكتسب معانى شتى مما يعنى ان الاسطورة التى اختارها السياب هنا تكتفى بالدلالة الخاصة لوجهى القصيدة المومس والناس، فما زال الحاجز بينهما ـ لانهما متشابهان ـ قائما وسوف يزول بفعل «وليد» اخر سيأتى من العمل ـ الاضطهاد ـ المستمر ومن ذلك تخرج القصيدة من مثالية الاسطورة الى واقعية الحياة المعاشة.

فى المقطع «هـ» تتمحور الصورة فيه حول ـ الجسد ـ المستنقع ـ البحر.. فالمومس فيه تستصرخ السكارى «من خلف السور» بأنها ليست إلا «بلدا» تجرى فيه الدماء، دماء الفاتحين وهى «عراقا» عاث جنود الاحتلال فيه فسادا وهى «زهرة المستنقعات» هاهى المومس تستحيل الى صوت مكلوم وجسد محتل.

فى المقطع «و» يصفى مناخ القصيدة من الالتباس بين الواقع والرمز فالمومس هنا عراق فقط والعراق الملء بالزيت يجوع والعراق الملء ينابيع يجف، كما جفت عيناها من الضياء اما الصورة فى هذه المقطع فتتمحور حول: المقلة الضريرة ـ المصباح المطفأ ـ السغب ـ الظمأ ـ البذور المقتلعة ـ الجذور ـ السنابل ـ الصخور ـ وكلها صور ارضية يتزاوج عليها الربيع والصيف، المنح والجفاف، المومس والعراق، السكارى والشعب البيت الصغير والبيت الكبير.

فى المقطع «ي» لاتتمحور الصور فيه حول «الباب الموصدة ـ والليل الذى مر والضجيج الميت ـ والصدى اما الكادحون فليسوا إلاهى المنتظرة ابدا املا معلقا بعيون ميدوزا ـ السيف والحجارة ـ فالجوع والتشريد من حظ الكادحين اما الليل الذي مر على المدينة وسكانها قد اقفلت ابوابها سلاسل الحديد والناس مازالوا معقدين لايسمعون ألا صدى الاقفال، الليل مر، والمدينة نائمة، وغدا سوف لن يكون فيه إلا صباح، وعندئذ سيعود ـ السور ـ من جديد الى وضعه السابق حاجزا يحتاج الى يأجوج ومأجوج، اما المومس فسوف تعاود وضع المساحيق، وسوف يخرج شعبان لاصطياد الزبائن الجدد، ويعود الجميع، المومس والشعب، بيتها والعراق يلوكون حكايات الامس... وما على القارىء ألا ان يبتدىء بقراءة القصيدة من جديد.

قصيدة

انشودة المطر

١ ـ المحطة الاخيرة فى رحلة السياب، قبل الوقوف كليا فى العتبة كانت قصيدة

«انشودة المطر» فقراؤها يسعرون ان كثافتها وتركيزها يوحيان بالرحيل من المطولات الى القصائد المشبعة بالغنائية ومن الموضوع الانساني المتمثل بشخصية، او حادثة الى الموضوع الشعرى المرتبط بحيوات مجموعة من الناس ومن اللمسة الواخزة والدعوة الدينية المبطنة الى حقائق الواقع ورموزه هى اذن محطة اخيرة وقف السياب فيها ململما افكاره وعدة سفره ليقول من خلال ما يجمع بين ماض له خصوصيته وحاضر مغترب عنه، فعل يتصل بالذات والطفولة وواقع يربض فيه الجوع والقحط رغم خصوبة الارض ونزول المطر.

والقصيدة سياسية بحت، كما هى عاطفية مما حدا بها لان ترخى اسبابها لرياح جديدة بدأ السياب يتشممها، تلك هى الريح التى تغش الصيف والذاكرة ونقصد بها ريح التحول الايديولوجى المبطن، كما هى قصيدة لوع وندب وحزن حتى لتحسبها مقدمة لاسطورة يحاول السياب خلقها، وهى قصيدة مكتنزة الحياة موشومة بعذاب الجسد العراقى موسومة بملكية الناس البسطاء كحاجتهم للريح والمطر والوطن مرهونة كخلاص الام، مربوطة بجذع نخلة تدلى حملها على شواطىء الخليج وبويب، قصيدة ليس فيها إلا ذلك الانين الاتى من اعماق الغربة والمحلى بصوت عرائس البحر ومشاعل الطناطل الليلة واصوات القبور المنقوعة وعندما تكون القصيدة هذا كله فهى النقلة الاخيرة الى العتبة حيث يتربع السياب بعدها موطئا طينيا ليرى الناس والحياة الماضى والحاضر وهو جالس ـ مقعد ـ بعدما كان يجوب الساحة والكهف وهو راكب ـ متنقل ـ ويشهد تاريخه الشعرى، ان السنوات التى اعقبت كتابته لانشودة المطر لم تشهد مطولة اخرى ـ عدا ايوب ـ ولا موضوعا عراقيا صرفا آخر ـ عدا ما اتصل بذاته ولاتركيبة ذهنية وحسية كتركيبة هذه القصيدة، ان السنوات التى سبقت ثورة تموز ١٩٥٨ كانت سنوات مراجعة وتمحص، حتى تأتى الثورة فيضيع السياب، كما تضيع الثورة فى موضوعات الساعة ومشكلاتها وعندما تشرف على السقوط يسهم السياب بمعوله فيها، وكأنها يحطم السور الذى لم يستطع يأجوج ومأجوج تحطيمه ثم لايدرى ان احدى ضربات المعول كانت بساقية، لقد تحطم بقلمه حتى أمسى القلم تجارة لكاسدى الكتابة، ثم واذا به يصبح سلعة لمثل هذه الاقلام بعد موته.

ان محنة السياب هى محنة شعره.

٢ ـ فى هذه القصيدة تأكيد لدور المشهد الاستهلالى الذى ابتدأه فى حفار القبور وهومشهد يستوعب مناخ القصيدة كلها ويتشرب فى مفاصلها وحتى لتجده متكررا بصور مختلفة اللفظ موحدة المعنى فى كل جزئياتها.

والمشهد الاستهلالى هنا تكثيف شعورى لحالة ملتبسة بالمناخ الشعرى للمنظر ومتغلغلة فى الحس فى المكان والزمان ثم تأتى التشبيهات مؤكدة لمناخ القصيدة ومعبرة عنه.

عيناك غابتا نخيل ساعة السحر

او شرفتان راح ينأى عنهما المطر

عيناك حين تبسمان تورق الكروم

وترقص الاضواء... كالاقمار فى نهر

يرجه المجداف وهنا ساعة السحر

كانما تنبض فى غوريهما النجوم

٢ ـ ١ ـ يتمحور المشهد الاستهلالى حول: العينان ـ الغور والمخاطب فى القصيدة مجهول، فهو اما الحبيبة التى يتذكر السياب عينيها الان وهى فى شرفة بيتها، او الام التى ترد كقطعة من الماضى وقد تركت وليدها رخوا فى المهد وفى اللسان اوهى الارض التى ترد فى القصيدة وكأنها : العراق الملىء بالريح وبسماء ممطرة يمنح لها كل ما هو كائن فى المجهول.

ولما تختلط صور المخاطبة فى ذهن السياب تصبح كلها فى بوتقة الارض ـ الام: المانحة الجائعة ـ والحاضرة الغائبة وضمن فهمنا هذا للتى يخاطبها السياب يصبح موضوع غربته فى الكويت هاربا من شرطة ومباحث نوري السعيد اطارا عاما للقصيدة فى حين يصبح مركز القصيدة هو العراق ـ جيكور لاحقا ـ اى الواقع والرمز، البلد والارض متحولا عن الغابة ـ المطر.

ضمن هذا الفهم يصبح المكانان: العينان ـ الغور محورا المشهد الاستهلالى وقيمته.

٢ ـ ٢ ـ ٢ فى «العينان» تكمن حال الاستقبال الانتقائى لصور العالم وقداستحضر برؤية حركية ضاجة ومنسربة فأصبح غابة النخيل ـ الشرفتان ـ الكروم ـ الاقمار ـ المجداف ـ السحر ـ النجوم، وبمثل هذه السعة المكانية ـ الزمانية تشمل فى ابعادها الارض والمياه متجمعة دونما تداخل مشوش ـ انها ـ غابة الاشياء المرئية ـ اما فى «الغور» فيكمن العمق ـ النجوم النابضة ـ الماضى الآتى من سماء الذكرى والاحلام ـ وكأنما الغور ـ النجوم هوالذى يعطى للعينين ـ الغابة ديمومتها وحضورها اما المسافة التى تمتد بين الغابة والنجوم فقد ملئت بالشجر والماء والنهر والشرفة والضوء والقمر والسحر بمثل هذه المسافة البانورامية الحية، نجد الصور الشعرية تنساب رخية فيها من الثراء والعمق ما تجعل السياب يكررها كينبوع ماء دافق.

٢ ـ ٢ ـ ٣ ـ وكأمكنة نوعية نجد «الغابة» هى تجميع لاشياء متفارقة ومتباعدة لكنها مشتركة الحياة، لذلك جاءت افعال هذه الغابة نابضة، حية منها «ينأى ـ تسم ـ ترتص ـ يرج ـ تورق ـ تنبض ـ افعال كلها مضارعة مليئة بالحركة، حياتها متوثبة، ليست لفعلها حدود مكانية، فهى على الارض وفى الحياة، وفى السماء تشترك كلها بالنبض والرقص والابتسامة والترجرج، لذلك يفصح المشهد الاستهلالى عن امكانية احتوائية لكل الموضوعات التى يعالجها السياب لاحقا بهذه القصيدة.

١ ـ ٢ ـ ٤ ـ فى توزيع الامكنة نجد شمولية البصر الرأى فهناك امكنة كائنة فوق الارض «الشرفات ـ الكروم» وامكنة كائنة فى السماء «النجوم والسحر» وامكنة

راسية فى الاعماق «الماء ـ النهر ـ السحر».

واختلاط الامكنة ينتج اختلاطا فى الرؤية وامتزاجا ماديا متداخلا هى اذن دلالة على انبثاقية كونية مليئة بلحظات التوثب وبلحظات معتمة يعود بها الشاعر الى تكوينها البدائى «ساعة السحر» وخلق الشعر كخلق العالم، وما الشاعر إلا اله صغير مادته كونيات الحياة المعيشية وما لغته إلا الصور المنعكسة من الاشياء هكذا تولدت الصورة الكلية لدى السياب جامعة جدليتها «صورة الموت والميلاد الظلمة والضوء، الشتاء، والخريف» وبمثل هذه الجدلية الثنائية التكوين راح الشاعر يجسد لحظة خلق الصورة ـ الفعل.

١ ــ ٢ ـ ٥ وتبعا لما جرت عليه هذه الدراسة، نتقصى عن هيآت المكان فنجد الساحة الخضراء المنبسطة السائدة فى المقطع الاستهلالى وهى كما رأينا فإنها تعبير عن الوطن الاخضر، الارض العراقية المنبسطة ولكنها الجائعة للمطر، وتكمن خلف هذه الانبساطية صورة الماضى «الغور» وصور الحاضر المتألق «العينان» وقد اجتمعا فى هيئة «العمق» ليلتقى فيها النجم بالغابة ليشكلا مشهدا بانوراميا حيا ونقطا.

يفتح المشهد الاستهلالى على جسد القصيدة فاذا بها تحمل نغماته ومناخه ولغته المكانية.

فيما يلى نماذج من تـــوسيـع معنى الاستهلال فى جسد القصيدة

النماذج

١ ــ وتغــرقـان فى ضبـــاب من أسى شفيف

كالبحر سرح اليدين فوقه المساء

دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف

والموت والميلاد والظلام والضياء

فتستفيق ملء روحى، رعشة البكاء

ونشوة وحشية تعانق السماء

كنشوة الطفل اذا خاف من القمر

كأن أقواس السحاب تشرب الغيوم

وقطرة فقطرة تذوب فى المطر

وكركر الاطفال فى عرائش الكروم

ودغدغت صمت العصافير على الشجر

أنشودة المطر

مطر..

مطر...

مطر...

ص ٤٧٥

ب ـ اتعلمين اى حزن يبعث المطر؟

وكيف تنشج المزاريب اذا انهمر؟

وكيف يشعر الوحيد فيه بالضياع؟

كالحب، كالاطفال، كالموتى ـ هو المطر!

ص ٤٧٦

ج ـ ومقلتاك بى تطفيان مع المطر

وعبر امواج الخليج تمسح البروق

سواحل العراق بالنجوم والمحار،

كأنها تهيم بالشروق

فيسحب الليل علها من دم وثار

اصيح بالخليج «ياخليج

ياواهب اللؤلؤ والمحار والردى»

فيرجع الصدى

كأنه النشيج

«ياخليج

ياواهب المحار والردى»

ص ٤٧٧

د ـ اكاد اسمع العراق يذخر الرعود

ويخزن البروق فى السهول والجبال

....

اكاد اسمع النخيل يشرب المطر

واسمع القرى تئن والمهاجرين

يصارعون بالمجاديف وبالقلوع

عواطف الخليج والرعود، منشدين

«مطر...

مطر...

مطر...

وفى العراق جوع....»

ص ٤٧٨

ه ـ ومنذ ان كنا صغارا كانت السماء

تغيم فى الشتاء

ويهطل المطر

وكل عام ـ حين يعشب الثرى ـ نجوع

مامر عام ـ والعراق ليس فيه جوع

مطر...

مطر...

مطر...

ص ٤٧٩

و ـ وكل قطرة تراق من دم العبيد

فهى ابتسام فى انتظار مبسم جديد

او حكمة توردت على فم الوليد

فى عالم الغد الاتى واهب الحياة

مطر...

مطر...

مطر...

سيعشب العراق بالمطر

ص ٤٨٠

ز ـ ويهطل المطر

ص ٤٨١

٢ ــ ١ ـ بـدءا لاتمثل هـذه النماذج إلا

العينات المراد فحصها هنا وما عداها فهو تعليق شعرى عليها.

وبدءا يمكننا القول ان السياب يخفى فى مناخ القصيدة النغمة الشعبية المستحبة لدى سكنة القرى الجنوبية المطر اولئك الذين تمتد جذور قراهم فى المياه، بينما تغطى الامطار رؤوسهم النغمة الشعبية المضمرة موزعة على القصيدة كسدى يشد اوصالها من دون ان تظهر مغناه كما فى المومس العمياء - او شناشيل ابنة الجلبى او سواهما فى هذه القصيدة يحمل السياب النغمة ايقاعا شعبيا متساوقا مع الحزن الدفين المولد، من هنا يتأكد لنا القول بأن السياب شاعر بدائى . لتقاطه لحيثيات الروح الشعبية وهى تنتشر احيانا من اشياء ومواد القرية والمحيط دونما الانسياق وراءها فى اشعاره ومن شعبيته يوازن السياب بين بدائية المادة المصورة والموقف الانسانى من الحياة وعندى ان التوازن هذا مرجعه الى تلك الاصالة والى تلك النغمة الحزينة المعجونة مع الكلام.

٢ - ٢ - تتمحور الصورة الشعرية فى المقطع «أ» حول الامكنة التالية:

ضباب - البحر - المسا - الشتاء - الخريف — الموت — الميلاد — الظلام - الضياء — الروح — السماء — القمر - السحاب — الغيوم - القطرة — المطر - عرائس الكروم - الشجر.

١ — اول ما يلاحظ على هذه الامثلة الامكنة هو هلاميتها اوعدم ثبوتها على هيئة واحدة كما لايحدها زمان، وفيها انسيابية متناهية وامكانية تحويلها المستمر من حال الى حال، ان عدم الثبات على هيئة او صورة واحدة يعنى ان السياب فى حالة نشوة شبه مأخوذ بطبيعة ماتزال غير مستقرة انه يستقرىء الحلم عن طريق الواقع ويحول صور الواقع الى نغمة غنائية مشبعة برومانسية، بغيمة تحلق اما فى القمر والسحاب واما تستقر فى البحر والمطر.

الان السياب يجعل من الخيط الرابط بين العلو حيث السماء — روح - الضباب - القمر — السحاب — الغيوم ، وبين الاسفل حيث البحر — الكروم - الشجر هو المطر، فالمطر كما يسميه «انغام السماء» هو الحال المادى المجسد لوضع اللاثبات فى الامكنة ولعل المطر الساقط هنا هو المحصلة لصراع القوى الطبيعية التى اورثتها ثنائية الموت — الميلاد، الظلام - الضياء، الشتاء - الخريف وهى ثنائية انبثاقية، تحل التناقض فى احشائها وتولد عبر صراعها الداخلى بديلها المطر.

اذا فالمطر فى هذا المقطع هو النص الدلالى للامكنة الذكناء اللامحدودة وهو الصلة بين العالم العلوى والعالم السفلى صلة تحيى وتميت، تولد وتتولد وفق هذا التصور الكلى لفعل المخيلة الشعرية المستمدة مادتها من بيئة وحياة ريفية فينهض الشاعر قصيدة هى الترديدات الخفية لروح المادة الكائن بالطبيعة فى الانسان.

ب — ويكون المقطع «أ» مع المشهد الاستهلالى وحده عضوية لعل الفعل «تفرقان» الذى يبتدىء به المقطع يعود على «العينان» ولعل المناخ الملتبس فى ذهنية الشاعر يمتد ليشمل مساحات اخرى، وعموما فافعال المقطع تدل على مثل هذا الترابط: العينان — الغور فى الاستهلال والضباب - المطر فى المقطع الثانى وما بين الاثنين مساحات وازمنة متداخلة يحيا فيها الطفل - العصفور، الفرح — البكاء، الموت - الحياة وكدلالة على هذه الحيوات المتداخلة تنوع افعال المقطع: افعال فى الماضى: سرح، خاف، شهد، الى جانب افعال المضارع الكثيرة: تغرق، تستفيق، تشرب، تذوب، وكلها افعال سيولة وتحول تعايش مرحلة الى اخرى وتؤكد تبدل تركيبة الى اخرى وهو ما يؤكده المقطع ككل فى نتائجه، المطر، - فانشودة الحياة المتيقظة المتحولة من الضباب الى المطر: من العدم الملىء بالاسى الى المطر المانح الارض صبوتها وتكمن فى فاعلية هذه الصورة الشعرية فى احساس السياب بمستقبل العراق حيث الغربة ضباب «غور» وحيث العينان رؤية تستشرف المستقبل وحيث المطر الامل وتستمر هذه الصورة - الرؤية فتتبع فى القصيدة لتشملها كلها موضحة عبر نغماتها وترددداتها غنى الموضوع السياسى عندما ينبثق من احاسيس الذات، وهو ما يجعل السياب يقف فى مشارف العتبة دون ان يكون للمجتمع او للكهف الام - ذلك الفعل المؤشر السابق.

٢ - ٣ - فى المقطع «ب» تتمحور الصور الشعرية حول فاعلية المطر وتأثيره: المطر الباعث للحزن - والمزاريب الناشجة - وشعور الوحيد بالضياع — والدم المراق - والموتى - المطر.

والمطر النتيجة من المشهد الاستهلالى والمقطع «أ» تصبح هنا تساؤلات تفصح اول الامر عن ارتباك فى مخيلة الشاعر قد ساقته اليه الاسئلة لكن فحص المقطع مجددا يؤكد ان المطر فى عرف السياب المغترب ليس المانح بل المميت ايضا وهذا ما يؤكده فى مقاطع اخرى عندما يصبح تهديدا بالغرق وضياعا فى الزورق الذى استقله هربا من ايران الى الكويت، المطر فى مخيلة السياب الشعرية، موت وميلاد، طفل وقبر، دم وضياع، كركة ونشيج وتؤكد هذا كثرة التشبيهات وسعة المشبه به، كما ان كثرة افعال المضارع فيه: تعلمين - تنشج - يشعر - دلالة على فاعلية المطر الاتى من: الغور - الضباب، ان المطر فى المقطع لايحيا إلا ضمن جدلية مولده هى جدلية: الموت والميلاد.

٢ - ٤ - فى المقطع «جـ» يدخل الشاعر والقصيدة ميدان الصورة الفعلية ليجسد الرؤية والواقع معا وضمن هذا المدخل نجد صور المقطع تتمحور حول الامكنة التالية: مقلتاك المطر - امواج - بروق - سواحل، نجوم - محار — شروق - الليل - الدثار - الخليج.

١ - المقطع مقطع استغاثة وندب وطلب لذلك فامكنته كلها من تلك الامكنة الراسية على ارض والمحتواة بالنظر والمعايشة بالممارسة والحياة ومن تلك التى يسامرها المريض فى خلوته انها اماكن النغمة الشعبية المضمرة فى القصيدة.

ينقسم المقطع «جـ» الى اربعة اقسام - صور

الصورة الاولى: هى البيت الاول منه

الصورة الثانية: هي الابيات الثلاثة المنتهية بـ «كأنها تهيم بالشروق».

الصورة الثالثة: هي البيت الخامس منه.

الصورة الرابعة: هي بقية المقطع.

في الصورة الاولى يستحضر السياب من المشهد الاستهلالي صورة «المقلتان ـ الغور» ويجمعها مع صورة المقطع «ب» المتمثلة بـ «المطر» ليكون منهما رؤية تطوف بالشاعر المغترب لقد امسك السياب بمفتتح جيد لرؤيته بحيث لاتحجب عنه ـ الصورة الثانية ـ رؤية الامواج الصاخبة وهي البروق المانحة وهي تمسح سواحل العراق الجائع «النجوم والمحار» الشيئان المتناقضان مكانيا ـ في العلو النجوم النابضة الحية في العينين ـ الاستهلال ـ وفي العمق ـ المحار التكوين لكل حي سيولد ـ والمجتمعان سوية لاستقبال الشروق الاتي من داخل المقلة والمطر، إلا ان هذه الصورة التأملية المستحضرة والمستوحاة من قصص السندباد المغترب في السفر ـ تمحى فالليل ـ الصورة التالية ـ مازال يجثو على السواحل العراقية مغطيا البروق والشروق ـ خلق العالم في الاساطير. بدثار من الدم المراق، فلا «النجوم تنبض ولا المحار يولد فالعراق منقوع بالليل وعبثا تنفعه الاقوال والكتب فليجرب ـ الصيحة «حيث تنهض البشرية يوم القيامة اثر صيحة اتية من السماء» الصورة الرابعة ـ لكن الصيحة نفسها ـ اصبح بالخليج الواهب المحار واللؤلؤ والردى ـ تذهب سدى وتصبح نشيجا منكسرا وترديدا لطلب مغترب لايمتلك اي فعل تغيير حاسم.

ب ـ ولو تأملنا افعال المقطع «حـ» نجدها كلها افعال مضارعة ـ تطيف ـ تمسح ـ تهيم ـ يسحب ـ اصبح ـ يرجع ـ وافعال من هذا النوع تجمع بين حالتين متناقضتين، فالافعال ليست من تلك الافعال الضاجة بالحركة والصاخبة في الصوت، بل هي افعال هادئة شبه مغمى عليها، او قصيدة بحالة توازن بين نقيضين لذلك لم تنفع «الصيحة» رغم صخب الفعل «اصيح» وحتى فعل الصياح هذا يعود منكسرا مسحوبا، مشربا بصوت داخلي حزين هو «النشيج» الذي يضيع فيه حتى صوت البيت الاخير من المقطع فيمحي «اللؤلؤ» ويبقى على «المحار والردى».. متبوعين بنقاط ثلاث دلالة على تلاشي الصيحة وخفوتها.

لكن السياب لايستسلم فالمغترب يمتلك الف سبيل، واذا خانت الصورة المتأملة تحقيق مطلبه يمتطي غيرها، فالطريق الى استحضار العراق الجائع والمطر مازالت سالكه والشعر في زمن نهوضه فتح له نوافذ اسلوبية وفكرية عديدة لذلك لاتنتهي القصيدة عن تلك اللحظة اليائسة ولا عند مشارف الخليج المغطى بالموج والدم الدثار.

٥ ـ هكذا نجده في المقطع «د» ينهض حاسة «السمع» بعدما تلاشت الرؤية في اعماق المقلتين وتحولت الى صدى نشيج يعود ليتسمع ما كان قد عاشه وراءه فالعراق لايستعيد فعل تغييره بل يخزنه، يدخره وينمو من خلاله ويبعث القوة في سواعد الملاحين ليصارعوا عواصف الخليج ولينشدوا اغنية «المطر النازل كأنغام السماء».

١ ـ من أمكنة المقطع يكمن فعل السماع فالامكنة هي:

السهول ـ الجبال ـ النخيل ـ القرى ـ المجاديف ـ القلوع ـ العواصف ـ وكلها امكنة نامية حية ليست فيها سكونية متطلعة الى اعلى وضاجه بالنمو والحركة والحيوية، وبمثل هذه الامكنة يخزن الامل ويذخر ليوم آت، فالصيحة التي اطلقها الشاعر وتحولت الى نشيج في المقطع السابق تصبح هنا «رعودا» مذخرة في سهول العراق وجباله صوره انبثاقها للحياة فيها «فالرعد» في العراق الشعبي ينبت الاجنة ـ الكمأة ـ ويخزنها للجياع والنخل في العراق الشعبي يخزن ماء المطر اذا ما جفت الانهار والمهاجرون يصارعون ماء عواصف الخليج من الوصول بعيدا مغتربين عن العراق ومن اجل العراق.

ب ـ ازمنة المقطع كلها في المضارع وفي الحالة المتسمعة لما يخزن ويدخر ويسمع ويئن ويصارع وينشد افعال مؤجلة الفعل مستوفرة في الامل متهيأة لما سيأتي مقتدرة على الولادة فهي الرعد الواعد، والمطر الساقي والانين الفردي وصراع المجاديف والقلوع ـ والنشيد المنغم بـ «مطر... مطر... مطر» كل ما في المقطع مهيأ لميلاد جديد ومتساوق مع شعور شاعر مغترب لايملك مالا ومهاجر سياسي متأمل ومنشد اشعار في جوقه اسرافيل الابدية ان في العراق جوعا لكل ذلك وجوعا من النوع المؤجل الحمل، جوعه للرعد وجوعه للمطر وجوعه لمغن لايفسده الصوت النشاز.

٢ ـ ٦ ويوضح السياب جذور هذا الجوع في المقطع «هـ» مذ كان طفلا كانت السماء ترسل المطر، وكانت الارض تعشب وتفرح ومع ذلك كان العراق حاملا للجوع وللجوعى... انها لمفارقة.... هذا ما يؤكده المكان في هذا المقطع، حيث تمحورت الصورة الشعرية على مكانين مهمين هما: السماء ـ الثرى المكانان المتباعدان موقعا والمقتربان زمنيا يوصل ما بينهما المطر ويدلان باجتماعهما على العراق مكانا متسعا ويوضح السياب «في كل عام» استمرارية الدورة السماء تمطر والارض تعشب ومع ذلك فالجوع باق.. هذه الاستمرارية جعلت مكاني الصورة الشعرية السماء ـ الثرى عقيمين «ما مر عام والعراق ليس في جوع».

اما زمنية المكان فتتراوح بين الماضي والمضارع، ديمومة الجوع، واستمراره هكذا جاءت صورة بافعال ماضية ناقصة كان ـ ليس وافعال ماضية دالة على استمرارية الماضي «مر» اما افعال المضارع ـ تغيم ـ يهطل ـ يعشب ـ نجوع ـ فهي افعال احياء ونمو وتغيير لكنها محكومة بماض متكرر ولذلك لاتستطيع مثل هذه الافعال احداث نقلة ما لم يتوافر لها فاعل انساني يجعل الارض المعشبة مليئة بالزرع والعمل.

٢ ـ ٧ ـ في المقطع «و» يوفر الشاعر هذا الفاعل المغير الذي يستطيع المبسم الجديد انه «الدم» الذي يصنع الابتسامة والحكمة والغد والمطر والعشب و«فاعل»

السياب خلاصة التاريخ وتجسيد الفكر وممارسة المواقف ـ انه الثورة التى ستنهض من بين ربوع العراق بعدما يهطل عليه المطر وتعشب ارضه وتزال كل الاحزان وتوضح امكنة المقطع مثل هذا الامل ـ الدم ـ المبسم ـ الفم ـ الحياة ـ العراق.

ونظرة اولى على طبيعة هذه الامكنة نجدها بشرية ـ دم ـ فم ـ مبسم ـ وهى زمنية مستقبلة ـ الغد الواهب للحياة ـ وهى مكانية سياسية ـ العراق ـ ولاول مرة فى طبيعة امكنة القصيدة يصبح الانسان ميتا كان ـ دم ـ ام حيا ـ الوليد ـ هما محورا الصورة الشعرية ومثل هذا التناقض المولد ـ الدم ـ يولد ـ الوليد ـ هو القيمة الفكرية للمطر حيث ينتهى المقطع «سيعشب العراق با لمطر» اى اتحاد دائم ومستمر بين مكانى الصورة السابقة ـ السماء الثرى وكأنهما ماكانا ليظهر هكذا دونما تضحية فالدم ـ الوليد ـ فى المقطع «و» هما اللذان بعثا الحياة مجددا فى اوصال القصيدة ولذلك بالامكان قراءة القصيدة من اخرها صعودا الى اولها عندئذ نرى كم هى العينان مليئتان بالامل النخل ـ وكم هو المطر مهم كى يعطى الواقع صيغة الرمز السياسى وتؤكد افعال المقطع «و» مبدأ التناقض المولد «الدم يولد الوليد» فالافعال ـ تراق.. توردت ـ يعشب أفعال نضارة وخلق وانماء، وافعال تجسد الميلاد وترسم خطوطا واضحة لعالم الحياة الانية...افعال كلها فى الفعل «يراق» فالدم الذى اريق فى مساحات العراق ومدنه سوف يجعل من العراق معشوشبا با لمطر.

ضمن هذا السياق يؤكد المقطع الاخير «ز» استمرارية النمو «ويهطل المطر» ديمومة حياتية وصلة ابدية بين السماء والثرى ـ وتحقيقا زمنيا للماضى وللحاضر وتوقا لمغترب يريد العودة وسعيا لشاعر ينبىء عن طريقه الجديد فى الحداثة الشعرية.

ياسين النصير: ناقد من العراق.

إن المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يبقى مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية فحسب. فهو مكان قد عاش فيه بشر ليس بشكل موضوعي، بل بكل ما في الخيال من تحيز، إننا ننجذب نحوه لأنه يكثف الوجود في حدود الحماية.

● **غاستون باشلار**

التجربة القصصية الجديدة في عُمان
«نافذتان لذلك البحر» نموذجا

محسن الكندي ـ عُمان

ثمة اسماء كثر للتجربة القصصية الجديدة فى عمان، تتبدى لنا بين الحين والآخر عبر ملاحق الصحف، التى ما فتئت فى تشجيعهم ودفع مواهبهم نحو اطر مكثفة من الرؤى الواقعية التى تسعى الى تحقيق حالات جديدة من التميز والمغايرة.

وعبر هذه الحالات العامة لهذه التجربة تنبعث لنا اسماء ظلت فى هواجسنا متوجسة حيز المحاولة التى تقدم نتاجها بشيء من الوعد بالجديد والمتميز دوما.. وهى بهذه الفكرة التفاؤلية تطمح فى ماهيتها الى تجاوز نصوص التقليد والافتعال، متخذة معايير عدة اهمها:

«اعتناق القيم التطورية، والتجسيد المحايد بين العقلانى واللاعقلانى فى العالم القصصى، ومحاولة ايجاد نوع من الخصوصية الفنية»[1] عن طريق التوظيفات والتناصات التاريخية والثقافية العامة، اضافة الى اعتماد تقنيات واساليب المسرح، والاتكاء بشكل مباشر على عنصر البناء الشعري فيما يخص الشكل اللغوى للنص القصصى.

والتجربة القصصية الجديدة فى عمان بهذه الافكار مجتمعة استطاعت ان تسهم وبشكل جدى فى خلق نص جديد له شكله وعمقه المتميز، فمنذ ان خرج كتاب القصة فى عمان من مرحلة الاستمرار الرومانسى «التقليدى» والقضية الاساسية امامهم تتوق الى البحث عن الجوهري بين تناقضات الواقع، والبحث عن اسلوب تتلاءم وسائله مع رؤية العصر الذى تعيشه ويتمثل هذا البحث فى محاولة التأصيل لاسس هذا الفن القصصى الجديد، اضافة الى ايجاد وظيفته فى المجتمع من خلال المنظور الذى شهده المجتمع، وتبنت القصة الجديدة تحليله وعرضه ونقده.

وقد ادى هذا التطور ـ من جانب آخر ـ الى خلق جهود قصصية واسعة النطاق تعددت فيها وسائل التعبير، وسعت فى مجملها الى توجه رصين يلتحم بالظرف التاريخي، ويستمد اواصله من التراث الواقعى الراسخ الاصول فى الذاكرة العمانية.

من كل هذه المعطيات تفتح الساحة الادبية العمانية اساريرها للتجربة القصصية الجديدة بأعلامها الواعدين الذين تجاوزت تجاربهم حيز الاصدار الصحفى الى نمط الاصدارات التأليفية الاولى فى حياتهم الادبية، ففى ظل فترة قصيرة لاتتجاوز العامين استبشرت ساحتنا الادبية بقدوم مجموعات عديدة اهمها «مريم»[2] لمحمد بن علي البلوشى، و«النذير»[3] ليونس بن خلفان الاخزمى، و«ايام الرعود عش رجبا» و«مفاجأة الاحبة»[4] لعلي المعمري «ونافذتان لذلك البحر»[5] ليحيى بن سلام المنذري، و«المطر قبيل الشتاء»[6] لسالم آل توية، و«قشة البحر»[7] لعبدالله حبيب، واخيرا «بوابات المدينة»[8] لمحمد الرحبى.

تأتى هذه المجموعات لتغطى تلك الفجوة التى سادت النص القصصى من جراء تقليديته، رغم ان ارهاصات مبكرة لهذه التغطية قد حاولت ذلك مسبقا، ونذكر هنا على سبيل التمثيل لا الحصر مجموعة «ساعة الرحيل الملتهبة» لمحمد القرمطى التى صدرت عام ١٩٨٨، وكذلك مجموعة «اغاريد الصهيل» لحمد رشيد، وقبل هاتين المجموعتين مجموعة «انتحار عبيد العمانى» لاحمد الزبيدى التى صدرت عام ١٩٨٥، اضافة الى «التباسات الشاعر سيف الرحبى القصصية» التى ربما كتبها قبل ذلك بقليل ولم يقدمها فى مجموعة مستقلة، وانما ضمنها كتابه الشعري «الجبل الأخضر» الذي صدر عام ١٩٨٣ وقد حملت هذه الالتباسات عناوين «تجليات النزهة الجبلية»

و«الحانة» و«هذيان الليلة الاخيرة» و«الانطفاء الباكر».

ان ابرز ما تؤكد عليه تلك المجموعات الجديدة مجتمعة هو حرية الفنان القصصي في توظيف وسائله ومعالجة كافة اشكال التعبير التي تكفل له صوره الموضوعية في التجسيد والتأثير... وهي بذلك تستفيد من عدة اطر اهمها: التناصات التراثية والفلكلورية والتاريخية والاسطورية التي تكفل خصوصية المكان والزمان والظرف الواقعي المعالج للحدث.

كما انها من طرف ثان تلجأ الى توظيف الاحلام والرمز واللغة الشاعرة والطبيعة وتيارات الوعي واللاوعي والمنولوج والميتافيزيقا، وغيرها.. وكل ذلك لا من اجل اظهار تماسك معين، وثبات محدد المعالم، وانما من اجل كشف اسرار التناقض الكامن في الحياة الانسانية والوقوف فيها موقفا واضحا وصريحا.

ولعل هذه المواقف قد تحددت من قبل في البدايات الاولى للقصة العمانية، إلا انها لم تكن بتلك الجدية والتميز والمغايرة التي نجدها الآن في مثل هذه المجموعات التي تبدو من اول وهلة بحجم اكبر واوسع في الامساك بالخيوط الحياتية المختلفة التي تنبيء عن وعي دقيق ومحكم بالزمن ومتغيراته ودقائق اموره وايديولوجياته، واذا كانت محاولتنا الآن ــ ونحن نستقريء بعض الانماط الموضوعية للتجربة القصصية الجديدة، تقودنا الى بيان بعض مدلولات واشكال التعبير فيها بغية الوصول الى كشف تلك المواقف، فإن من الاهمية بمكان التراجع الى معلمي النشأة والتكوين في هذه التجربة الجديدة لرصد الخط التطوري لها ابتداء من اربعينيات هذا القرن وانتهاء بالمرحلة السابقة للتجربة الجديدة التي اشرنا اليها في مسميات تلك المجموعة «اي مرحلة السبعينيات» فالنشأة القصصية في حد ذاتها عملية تاريخية تستمد جذورها مما يسبقها من ظروف وتبني تطلعاتها مما يجد في المجتمع من معطيات، فهي تجارب شاملة متعددة الخطوط، تتضمن بصورة مباشرة ارهاصات الجهود القصصية الاولى[٩]، ونحن نجد هذه الارهاصات في كثير من القصص المبكرة كتلك التي بدأها عبدالله الطائي[١٠] ونشرها بل وترك بعضها مخطوطا ــ مثل «اختفاء امرأة» و«اسف» و«خيانات» و«دوار جامع الحسين» و«عائلة عبدالبديع» و«مأساة صبحية» وغيرها.

وفي ظل هذه النشأة ايضا تطالعنا محاولات احمد الزبيدي وسعود المظفر اللذين كتبا نصوصهما في فترة متأخرة عن هذه البدايات إذ كانت محاولتاهما متمثلة فيما كان ينشرانه في الصحافة الطلابية في القاهرة من نصوص غلب عليها البعد الاجتماعي الواقعي، وطغى على سياقها الفني الطابع التقريري المباشر الذي يلجأ الى التاريخ والرصد و التسجيل لكافة مناحي الحياة في تلك الفترة.

واذا ما انتقلنا الى المرحلة القصصية التي اتت بعد هذه الفترة، فإننا نجدها متجسدة بوضوح في اعمال اتخذت اشكال مجموعات قصصية بينة المعالم والحدود، وان لم تختلف في جوهرها عن صيغ المحاولات المبتدئة التي لاترقى الى حيز الاصدار الاول لميلها الواضح الى السرد التقريري المخل بالطبع للنص القصصي، هذه الاعمال نلمحها في مجموعات «فترة السبعينات واوائل الثمانينات» مثل «قلب للبيع» لمحمود الخصيبي، و«سور المنايا» و«اخرجت الارض» و«لا يا غريب» لاحمد البلال، و«صراع مع الامواج» لعلي الكلباني، و«يوم قبل شروق الشمس» لسعود المظفر، كل هذه الاعمال تندرج وفق اطر موضوعية في المقام الاول، مؤكدة في ذلك النهج صدق توجهها التاريخي لا الفني، مستمدة نشأة فعلية قوامها تلك المواقف الحاسمة تجاه الشخصية المحلية وما عنيت به من مهام اجتماعية / اصلاحية واخرى توجيهية تعليمية ، لعبت القيم والمبادىء والعادات والتقاليد التي يختزنها المجتمع دورا في اذكاء حصيلتها الموضوعية وذلك عبر صيغة فنية مستمدة من مدارس ومذاهب الادب والفكر من مثل الرومانسية ، والواقعية ، والكلاسيكية وغيرها.

اذن نحن امام تجربة قصصية جديدة تتمثل الواقع وتغوص فيه بكل قيمها الوصفية التي ترتكز على المجتمع بما فيه من موروثات هي في حد ذاتها حميمية للنمط القصصي، لصيقة به، كتلك التي تستوحي مواضيع الذاكرة العمانية، بما ارتبط بها من اساطير، وخرافات احيانا وبما تشبعت به من ذخائر تاريخية نفيسة، وبما ارتوت منه من قيم دينية راسخة الاركان اذ تؤول كل هذا السياقات في شكل قصصي جديد حملته تلك المجموعات.

واذا ما عدنا الى التجربة الجديدة في القصص التي اشرنا لها، فإننا نجدها قد خرجت في جو مفعم بروائح الواقع الحياتي، مقتحمة بذلك سابقاتها مستمدة من روافد الرومانسية التي بزغت في المجموعات السابقة لها، وبخاصة فيما يتصل بتصوير ردود الفعل من الصراع مع التقاليد، والمعايير السلوكية المتخلفة... او ما يتصل بتصوير قلق العلاقة بين الرجل والمرأة التي عنيت بها المجموعات السابقة ايما عناية.

ولعل اهم ما يميزها على هذا الصعيد هو ذلك القدر من الجهد الذي يحرص على المواءمة بين الشكل والمضمون[١١]، المتمثل في حالات الصراع والتمزق، والقلق، والمعاناة في حياة البطل الرومانسي الذي يستحوذ على جانب مهم من شخصية كتابها، الذين يميلون الى تجسيد ذواتهم كمعيار لتلك الحياة، متخذين المنهج النقدي الكاشف لمظاهر تلك الذوات.

ومن جانب آخر ارتبطت مفاهيم القصة في المجموعات الجديدة بجو من الاقتران الواقعي الذي يدرك تصورات جمالية، واخرى فكرية تنبعث من وضوح الشخصية المحلية ومن رغبتها في ادراك

خصائص الاستقلال مستفيدة من تقنيات العصر الفني، كتلك المرتبطة بالتحليل النفسي، وتيار الوعي والمنولوج وغيرها.

تأتي هذه المجموعات القصصية الجديدة، لا لتخلق لها اتجاها مغايرا، ولكنها لتؤكد التطور الفنى الكبير الذى افادت منه الواقعية عندما حرص كتابها على هدف اساسى هو التلاحم بين الموضوعات والمتغيرات الجديدة التى سادت الحياة، وبين الوسائل الفنية، فهى تعيد لتلك الواقعية مبدأها التطورى الذى ينبغى ان يتجاوز نصوص الافتعال والتشظى والسرد التقريرى المباشر، الذى ساد بعض التجارب فى مرحلة السبعينات كما اشرنا.

ولاجل الخروج من دوائر التقليد «القصصى» سنركز على مثال جديد له من الاهمية بمكان فى التجربة القصصية الجديدة بتلك المعايير التى طرحناها والتى تشكل نافذة لذلك البحر، كما اراد مؤلفها بها، اى نافذة لتجربة حديثة جديدة بكل معانى الجدية والتجديد معا، نافذة تطل على بحر الحداثة القصصية والفكرية العميقة، انها تجربة الكاتب الشاب يحيى بن سلام المنذرى فى مجموعته الموسومة بذلك العنوان «نافذتان لذلك البحر».

*** نافذتان لذلك البحر افق قصصي جديد:**

هذه المجموعة صدرت فى طبعتها الاولى عام ١٩٩٣، فيما يقارب المئة صفحة من الحجم الصغير، وتحتوى على عشرة نصوص، تتضمن مقاطع قصيرة، شبيهة من حيث البناء الدرامى بما يسمى «التداعيات و الخواطر» على نحو ما سنرى.

وتستطلع المجموعة لوحة لمقطع صخرى داخلى، تتشكل فيه الجزيئيات على هيئة نقوش منسجمة الالوان والتصاميم تنبىء بانتظام لا محدود فى هيكل المجموعة البنائى وذلك عبر اختيارات الكاتب لعناوين القصص واوسمتها الفرعية، وقد قام بهذا التصميم الاخراجى القصاص الجيولوجى محمد البلوشى ليدلل به علي ذلك التجاوب الروحى بينه وبين المؤلف.

تحاول تجربة المنذرى فى هذه المجموعة ان تنحو نحو ازاحة كثير من تراكمات التراث الواقعى التقليدى، وتتخطى المعوقات التى تفرضها المقولات الواقعية الجامدة من هنا جاءت وسمتها الاولى، «نافذتان لذلك البحر» لتعبر عن ذلك الرفض بشىء من المغايرة والترصد معا.

فالنافذة تعنى الانفتاح على كل شىء، تعنى الهاجس المؤرق والتطلع المستقبلي البعيد نحو كل افق اوسع، كاتساع ذلك البحر الذى عناه الكاتب بحر الكلمات الحرى المعبرة، بحر عذابات الذات، بحر أهازيج النفس المحملة بالشوق والقلق والتمزق والانتصار ومواجهة المجهول.

من هنا كانت تداعيات المشاهد القصصية فيها تطالعنا كلما اقتربنا من عمل قصصى منفرد، فانظر كيف استفتح به مشهد قصة نافذتان «وحدقت مستنقعة عن البحر فحسبنى خياليا يبالغ، وحدثت البحر عن المستنقعة فظننى مغتربا».

تمنح هذه التجربة افقا من الحرية تحرر من خلالها العمل القصصى من تفاصيل الواقع اليومى التى ابعدته عن اكتساب الوعى الشعرى بالحياة، وتعيد خلق الواقع لا من خلال تفاصيله ومظاهره الخارجية وانما من خلال منطقه الداخلي الذى يكشف عن حقائق جوهرية كاملة لايمكن استبصارها بالرصد الظاهر، بل لابد من وسائل تعبيرية جديدة، كانت رموز البحر، والنخلة، والمرأة، والليل، والابواب القديمة والصحراء والقلعة، وتلك الكواكب المتناثرة احد ابعادها المشكلة لذلك المنطق الداخلي الذى عنيناه بكل ما تراءت له مشاهد اللاوعى من افعال بعيدة.

*** المنحى الرومانسي فى المجموعة:**

تقدم تجربة المنذرى هذه رموزا دلالية تستوحى المنحى الرومانسى، بل وتغوص فيه، لكن هذه الرومانسية شبيهة بتلك التى يقول عنها ارنست فيشر: ان لها صفات مشتركة فى كل مكان. شعور بالقلق الروحى فى دنيا لايستطيع الفنان ان يشعر فيها بالاستقرار، وشعور بالعزلة والغربة، نشأ عنه توق الى قيام وحدة اجتماعية جديدة(١٢)، وهذا التوق هو ما تكتسى به كثير من قصص المجموعة مثل «زكريا» و«اللوحة» و«هنا الليل».

تنحاز الرومانسية لدى المنذرى الى الماضى، لتستمد منه كثيرا من الصور التى تشكل لها عالما خاصا يركن اليه الوجدان باطمئنان شديد، فالماضى فى ذاكرته الرومانسية هو اساس الحياة ومبدؤها وهو الذى يخلو من شرور العصر وهو موطن القيم والاصالة، الصمود والمجد، والقوة والصلابة، من هنا يستأنس الكاتب لهذا الماضى لانه من جانب آخر يحتضن مواقف الانثيال والتذكر لان القصة لديه تكاد لاتنفصل عنه ابدا بل تتحدث عنه باعتزاز شديد ولعل قصته «اللوحة» غنية بهذا الاحساس:

«الموطن الذى قذفك الى هذه المدينة

الجرة الساخنة التى كنت تقوم فيها ليل نهار

ساحة اللعب المتبقية للريح والشمس

حياة الجمال والخيام.. وحياة الرمال...»(١٣)

والماضى فى قصص اخرى «كأبى ذلك الصياد العنيد» و«ذلك المائى الفحل» هو ذلك البحر الذى يحتضن بمجده البطولى القديم اعباء الرجال من الكادحين، فهم حين يحملونه فى ذاكرتها يحملون نضالا وصراعا مع شقاء المهنة، وقسوة الطبيعة بل وشظفها الذى يكتسب الماضى فيه خصائص انسانية تبث فى شخصية القصة احساسا قويا بالذات عبر تراكمات نفسية «......» عبر عنها الكاتب بشىء من التشظى والاندثار، ولهذا نراه يستنطق

البحر فى قصة «هنا الليل» بقوله البحر ليس وهما.. انما سوف يداعبكم من البعيد... وسوف تشاهدين انت منه العجائب.

واذا كانت تلك توجهات الكاتب نحو الماضى فإن الحاضر من طرف آخر يضج بالتأزم ويمتلىء بالسرور من هنا كانت شخصيات القصة وخاصة «الرحيل الى كابوس مؤبد» و«هنا الليل» محاصرة بالهزيمة والخضوع والعجز وحين تفتش فيها عن جانب يتلاءم مع سريرتها الصافية لاتجد إلا مشاعر الطفولة وتناغمها الاثير مع تناقضات الواقع المنبعث من اجواء سوداوية قاتمة عاشها الكاتب وامتزج حسه بها، ولهذا يستصرخ صمته الابدى نحو هذا الحاضر فيقول فى قصة «زكريا».

«الصمت موال حزين فى هذا الليل

احمل جثتي القصيرة وسط الظلام وامشى

ثمة خوف طفيف يتحرك فى قلبى... ربما هو خوف المجهول

ربما خوف من هذا الظلام الذى يكسر عظامى..» (١٤)

* البطل ومشاهد العبث الواقعى

تحمل شخصية البطل فى كثير من قصص المجموعة كزكريا والغرفة والمشهد الليلى نزعات العدمية، والعبث والتشظى عبر اشكال واطر واقعية، ولعل الكاتب متأثر فى ذلك بأجواء قصص الكاتب العربى «زكريا تامر» او اتجاهات «كافكا» وغيرهما اذ تنبعث فى شخصية البطل اطر رومانسية ممتلئة بالاحلام والامانى المجهضة فهى تحمل السعادة والسلام، والحب والفضيلة والانسجام ولكنها تعثر على نقيضها بحلم مفقود يقود الى تجربة قلقة متناقضة مع الواقع.

* المرأة واطر الرومانسية

واذا كانت تلك نزعة الرومانسية لحناها فى اختزان الماضى والحاضر الضاربين «تاريخيا» فإن نزعة الرومانسية متأججة فى عالم المرأة هذا الكائن الذى تجلى واضحا فى شخصيات المجموعة، عبر تجليات واوهام «شبقية احيانا» فالمرأة اتخذت شكلا جديدا فى عالم المنذرى القصصى، عالم مدجج بالانفعال والحلم والتصور اللامعقول واحيانا العبث الطفولى المستوحي لصفة المرأة المادية فعقدة «المرأة» جاثمة على صدره يحلو له ان يدخل فى تصويرها ورسم كيانها المبهر فيخلق بذلك انفتاحا آخر على صعيد البلورة الفنية للقصة وهو بهذا التوجه المضاد لمفهوم المرأة الواقعية الذى يستهلك جهدا كبيرا منه، متداخلا به كواشف الصراع الحضارى مع منطق التقاليد الاجتماعية او النظرة المادية لكنه فى نهاية المطاف ينتصر الى حالات الوعى الحضارى واواصر التفاعلات الحياتية الجديدة ولعل قصص المجموعة تمتلىء حتى الثمالة بالمرأة ورمانسيتها التى اكتشفت رؤاها بهذه المعايير، ففى قصة «زكريا» يصورها بمشهده الدرامى التالي:

« شعرها الذهبى يرسم خريطة اللذة والعذاب

يستيقظ الفأر فى قلبى بعد ان كان نائما

تأتينى انفاسها على شكل فقاعات وهمية جميلة

وكأن صدرها ينادى وينادى» (١٥).

وأمام هذه الرومانسية المؤرقة التى احتضنتها قصص المنذرى الثماني، نقف مذهولين بعمق على ما ازجته من معالم ايجابية واخرى سلبية فهى من جانب آخر تنم عن اضطراب صورة البداية من الوجهة الفنية «فاللوحة» مثلا و«زكريا» و«هنا الليل» جاءت فى مستوى ذهنى متجانس، تحدوها تلك الجوانب التأملية فى السيمياء الفكرية للشخصية، بينما نزعت «الرحيل الى كابوس مؤبد» الى حيز من الاوهام والخيال الذاتى المفعم بتطلعات درامية شبيهة بالشكل المسرحى عنه القصصى نتيجة جنوح الكاتب بشكل مكثف الى تقنيات الحوار داخليا وخارجيا.

وفى تلك القصص تظل مأساة البطل الرومانسى قائمة على التنازع الشديد بين آمال الذات، وبين تناقضات الواقع، مما يخلق جدلية مؤرقة منطوية ذهنيا على شخصية الكاتب نفسه.

* ابعاد التجربة ومميزاتها:

تطرح - اذن - تجربة يحيى المنذرى فى هذه المجموعة حسابات فنية جديدة «تأتى» فى مقدمتها تلك المميزات التى تتخذ الابعاد التالية:

١ - استبعاده لأطر الحكاية المتسلسلة زمنيا فى عالمه القصصى، واستخدامه لمفردات الواقع المتسمة بالوضوح، والشفافية، والسلاسة، مما يقرب القصة من وجاهة الواقعية التى سرعان ما تناقض نفسها نحو استخدام مضاد على شكل نسيج من العلاقات الجديدة، المتداخلة توحى ولاتصرح يحدوها فى ذلك معالم اللغة الشاعرية التى توحى ولاتصرح، ولعل اغلبية قصصه اتخذت هذا المنوال الذى قد تناط اليه المهمة السلبية على صعيد النقد الفنى الموجه اليها، فمثلا تجد مثال ذلك فى قصته «حوار الكواكب» التى نقتطع منها الوصف التالي:

«ايتها الكواكب البعيدة.... انى اناديك

من اين ينبعث صوتك ايتها الفتاة

ان صوتك مخنوق...» (١٦)

هذا المقطع يستظهر مظهر اللغة الشاعرة التى تعبر قصص المجموعة شأنها فى ذلك شأن المجموعات الاخرى، التى احدثت التجديد بلغة يجب ان تعالج لتستعيد هويتها القصصية التى قد يؤدى غيابها الى متاهات الوعى القصصى الجدير بالحسبان.

٢- محاولة تطبيق بعض مدركات النزعة التحليلية التركيبية المكتسبة فى

عمقها الانسانى ابعادا جديدا، بحيث غدت نظرتـه الى الشخصية لا فى حالتها العـادية فحسب بل فى حالة اتصالها بدلالات الواقع الاجتماعى على نحو ما نجـده فى قصة «هنا الليل» التى تحوى القصص التالية «الشبح الاخضر» و«جنى الارق» ففى الاولى تنتظم التداعيات تجاه الشخصية مختلقـة حيوية لها مردودهـا على الصعيد الفنى، فـالكاتب حين يصف حالات الشخصية غير العادية تظهر لنا تلك المعالم على النحو التالي.

«جنى الارق.. كرامات الظلام... المقبرة وطيور الصدى..

عـالم مفتت ينحت فى رأسـى مشـاهـد مسحورة (١٧).

وهذا الليل.. ليل الغرائب البعيدة»..

وتنبغى الاشـارة هنـا ايضـا الى استحداثه للوعى الداخلى كوسيلة للاقتراب من لحظـات ذلك التحـول النفسى العميق التى عاشته تلك الشخصية المتمزقة.

٣ ـ تستوحى قصص المجموعة اجواء من القلق الـزائد، والتيه، وتشظى الشتـات المؤدى الى متـاهـات الـرعب اللامعقـول احيانـا، كما تغطى صفتها البنائية على صعيد الموضـوع صيغـة الحكـم الـذى يتشـابـه بـه مع ايـديـولـوجيـة التعبير القصصى، اذ لاينقل الواقع على حقيقته بل يعيده بانتقاء الصـور الـواقعية الممكنـة والمستحيلة معا، كما فعل فى قصة «المشهد الليلى» و«اللوحة».

٤ ـ تكتسى تجربة المجموعة بأشكال القصر، والتكثيف، والشـاعـريـة، فحجم بعض القصص لايتجـاوز الصفحـة الـواحدة، كما ان لغتهـا تتضمن معطيـات الشعـر، وبعض ايحاءاتـه ورموزه وكلهـا نكهـة واضحـة تتحـدد عبر رؤى الكـاتب وافكـاره التى يمارسهـا كفنـان اصيل، يكتسب اصـالـة من خصـوصيـة الـذات، وروح التفاعل مع الآخرين.

تظل ـــ اذن ـ تجربة القاص يحيى بن سـلام المنذرى وفقـا لتلك المقـاييس وسـابقـاتها احـد النماذج الجديـدة فى التجربة القصصيـة العمانية، لا من خلال سعيهـا فى اكتشاف مظاهـرها الجديـدة، وانما بفعل طـرحهـا الفنـى الخالص، وموقفها من كافـة البنى الابداعية الحديثة على مستوى الادب ككل، شكـلا ومضمونا وذلك من خـلال مواقفهـا ايضا من البنيـة الحيـاتية التى تعـاملت معهـا تجربة هـذا الكـاتب بما فيهـا مـن احـلام، ومعـانـاة، ومتاهـات، وهى بـوادر كلها وعـد، وانجاز ومراهنـات لمستقبل واعد للقصـة الجديدة فى عمان.

الهوامش والمصادر المرجعية

١ ـ القصـة القصيرة فى الخليج العربي «الكـويت والبحـرين» ابـراهيم عبد اللـه غلـوم، ط ١، مطبعـة الارشـاد، بغـداد، ١٩٨١، ص ٦٤٣ وما بعدها.

٢ ـ صـدرت مجموعـة «مريم» عن دار جـريـدة عمان للصحـافـة والنشر سنـة ١٩٩٢ وتتكـون من اربـع عشرة قصـة اهمها «مريم» و«طـارق» و«نداءات الازمنه القادمة».

٣ ـــ صدرت مجمـوعـة «النذيـر» عن المطابع العـالمية، سنـة ١٩٩٢ وتتكون من عشر قصص اهما «للـذاكـرة رائحـة الاقحوان» و«حمدان» و«النذيـر» وقناديل مطرح».

٤ـــ صـدرت مجموعـة «عش رجبـا» سنـة ١٩٩٢عن مطبعـة الالـوان الحديثة بسلطنـة عمان وتتكـون من تسع قصص مثل «الاحلام» و«ايام الـرعود، عشا رجبا» وغيرهـا بينما صدرت مجموعة «مفـاجأة الأحبـة» سنـة ١٩٩٣عن دار الصحـراء للطباعة والنشر بالمغرب وتتكون من احدى عشرة قصة مـن مثل «الروح» و«طفـولة» و«وهم» و«الوادى الخفى».

٥ ـ صدرت مجمـوعة «نافذتـان لذلك البحـر» سنة ٩١٩٣ عن المطـابع العالمية بسلطنـة عمان وتتكـون من عشر قصص اهمهـا «اللوحة» و«زكـريا» و«هنـا الليل» وغيرها.

٦ ـــ صـدرت مجمـوعـة «المطـر قبيل الشتـاء» سنـة ١٩٩٤، عن مطبعـة عمان، وتتكـون من احـدى عشرة قصـة من مثل «سقوط» و«التابوت» و«الرحيل الاخير».

٧ ـ صـدرت مجموعـة «قشة البحـر» عـام ١٩٩٤ وتتكـون من عشر قصص من مثل «الشلال» و«امواه» و«العائد متوحدا» و«ذات يـوم كل يوم»... وقـد صـدرت عن مطبعة الالوان الحديثة بسلطنة عمان.

٨ ـ صـدرت «بوابـات المدينة» عن دار جـريـدة عمان، سنـة ١٩٩٤ وتتكـون من عشر قصص تقريبا

٩ ـ الفــن والتـطور المادى للتاريخ «بليخـانـوف جـورج» تـرجمة جـورج طـرابيشـى ط ١، دار الطليعـة، بيروت، ١٩٧٧ ص ١١٦

١٠ ـ كتـب عبد الله الطـائى القصص الثلاث الاولى عام ١٩٤٠ محققا بها ريادته للتجـربة القصصيـة العمانية بينما تعـود كتابتـه للقصص الاخرى الى فترة متـأخرة من ستينيـات هـذا القـرن «إبان تـواجـده بدولة الكويت».

١١ ـــ النقـد الفنى جيروم ستـولنيز ترجمة فؤاد زكريا، ط ١مطبعة جامعة عين شمس، القاهرة ١٩٧٤ ص ٣٦٨.

١٢ ـــ الاشتراكيـة والفن ارنست فيشر تـرجمة اسعـد حليم ط ١ دار القلم بيروت ١٩٧٣ ص ١٧٢.

١٣ ـ نـافذتان لـذلك البحر، يحيي بن سـلام المنذرى، ط ١، المطـابع العـالمية مسقط ١٩٩٣ ص ١٦.

١٤ ـ المجموعة نفسها ص ٢٨.

١٥ ـ المجموعة نفسها ص ٣٩.

١٦ ـ المجموعة نفسها ص ١٩.

١٧ ـ المجموعة نفسها ص ٥٢.

محسن الكندي: باحث من سلطنة عُمان.

دور النقد في إعاقة مسيرة الشعر السعودي المعاصر...!!

عبدالله باخشوين ـ السعودية

منذ نكسة حزيران ٦٧، أخذت قراءتي ـ انا ومن عرفت من ابناء جيلي تنحو منحى جديدا... اتسم بالرغبة في المعرفة والانحياز للابداع في محاولة للاجابة على كثير من الاسئلة التي لا تقود إجاباتها إلا لاسئلة جديدة.

منذ ذلك الوقت اكتشفنا «الصحافة» وأدمنا قراءتها.

هذ الذي تقدم اقوده مسبقا لتبرير جهلي بالسياق التاريخي لبداية كتابة «الشعر الحر» في المملكة العربية السعودية مما يدعوني لربطه بسياق وعيي الشخصي به.

فمنذ ذلك التاريخ ونحن نرى قصائد الشعر الحر تنشر في صحفنا لشعراء مازال بعضهم شابا من امثال: محمد العلي وسعد الحميدين و«مسافر» وابراهيم عبدالعزيز الفوزان، (توقف عن الكتابة منذ عام ٩٤ تقريبا)، ثم تلاهم يوسف الحبيب «توقف» وعلى الدميني. اضافة لنشر نتاجات الشعراء الفلسطينيين المقيمين في المملكة... ومنذ ذلك التاريخ وقصيدة الشعر الحر العربية تنتشر في صحفنا سواء لشعراء المقاومة الفلسطينية ولغيرهم من الشعراء العرب هذا بالاضافة الى شعراء سعوديين من ابناء القصيدة العمودية مثل حسن عبدالله القرش، بل وكانت لدينا حركة نثرية جديدة اقتربت من السريالية احيانا كما في بعض كتابات الاستاذ مشعل السديري.. او بصورة رومانسية كما في كثير من كتابات الاستاذ عبدالله الجفري، والتي يجسدها بشكل خاص كتابه «لحظات».

ونكتفي بالقول فيما يتعلق بالتجديد النثري ان الاستاذين السديري والجفري هما اللذان أسسا لغة نثرية جديدة في اسلوب كتابة المقالة في صحافتنا، وذلك برعاية وتأثير تيار قصيدة النثر اللبنانية وبامتدادها الذي تجسد من خلال الاساليب الجديدة في كتابة المقال... وعبر مدرسة جريدة «النهار» تحديدا.

●● اما بالنسبة لـ «الشعر الحر» فقد كان الامر اكثر تعقيدا ؛حيث إن معظم نتاجات تلك المرحلة تعد بمثابة البدايات لاصحابها... وهي انشاء حار وصادق اختارت «موضوع» النكسة وفلسطين كمجال حيوي لـ «اختباراتها» الاولى في الكتابة الشعرية الجديدة، قبل ان تنحاز للتجديد بشكل نهائي وتستجيب لكل منجزات القصيدة العربية الجديدة الى حد وصل لمحاكاتها وتقليدها في بعض الاحيان.

كل هذا دون ان تمتلك القصيدة المحلية الجديدة همها الخاص «الى ان تمت النقلة» الثانية في مراحل تطور «الشعر الحر» من خلال ثلاث قصائد هي «البحث عن خان ايوب لسعدي يوسف» و«سرحان يشرب القهوة في الكفتريا لمحمود درويش» و«هذا هو اسمي لادونيس».

وهي «النقلة» التي كانت جماعة مجلة «شعر» قد سبقتها بتبنيها لطرح مفاهيم جديدة للحداثة الشعرية والتنظير لها.

مع هذه «النقلة» بدأت القصيدة الجديدة في المملكة العربية السعودية، تسعى لبلورة المفاتيح التي تجعلها قادرة على التعبير عن همها الخاص ـ الذي هو في العمق يحتاج الى

لغـة تعبير جـديـدة تحقق للشـاعـر خصوصيته وتميزه.

إلا ان قصيدتنـا المحليـة لم تفلت من تأثير جيل الـرواد «السيـاب والبيـاتي وغيرهما»! إلا لتقع تحت تأثير الجيل التـالي لـه وبشكل خاص تأثير الشعـراء الثلاثـة الذين اشرنا اليهم، وسعت للتعبير عن همها الخاص من خـلال المزاوجـة بين العـام والخاص الذى هـو صلب لغـة التعبير لدى جيل سعدى يوسف والممر الاساسى الذى عبروا منه لتجاوز جيل الرواد.

ان قصيـدتنـا الجديدة قـدمت تنـازلا خطيرا.. حين لم تسع لبلـورة قـامـوسـهـا الخاص.. بل نسخت قامـوس الآخر وتبنت همومـه وتعـاملت مع واقعهـا من خـلالـه حتى اصبح مـن النـادر ان تجد قصيـدة محليـة تخلـو من «يـابـلادي».. يـا وطنى والبـلاد التى... ويـابـلادى التى» الى آخـر مفردات القـامـوس الذى يزعم دمج الخاص بالعـام، دون ان تتحقق خصوصيـة ما إلا لشاعرين محليين او ثلاثة.

●● كل هذا تم ـ فى البدايـة ـ باحتفاء من الـرائد والمعلم المرحـوم محمـد حسن عـواد وبتشجيع من شعـراء مثل طـاهـر زمخشري وغيرهم، او بمـوقف غير صلف من اولئك الذين يرفضـون ان يحيد الشعر عن جادة الخليل بن احمد.

وأسهم هـذا ـ على اختـلافـه ـ فى نمـو القصيـدة الجديـدة وزاد عـدد «هـواة» كتابتهـا... وعدد الشعـراء الذيـن يكتبونها مثل محمـد الثبيتى وعبدالله الفيحـان ومحمـد جبر الحربى ومحمد الـدمينى وقائمة طويلة من «الكتبة» والشعراء.

وبـالـرغـم من ان النماذج الضحلـة فى القصيدة الجديدة عربيا ومحليا اسهمت فى الاساءة لإنجـازهـا وشككت فى مـواهب كتابها.. إلا انهـا ــ محليا ــ وجدت صـدى جيـدا لـدى جمهـرة كبيرة من القـراء والمثقفين حيث لم يكن هنـاك مـن يـدعم رفضـه للشعـر الجديد بـرؤيـة واضحـة، تسعى لأن تكـون منصفـة حتى فى عنفهـا سوى الشيخ ابى عبدالرحمن بن عقيل.

اما الحركة النقدية فإنه لايمكننا القول إن هناك حركة نقـدية، رافقت ظهور او نمو القصيـدة المحلية الجديـدة... حيث كـانت الجهود النقـدية بعيدة عن منـاخ تناولها... إلا من خـلال بعض كتـابات... الاسـاتـذة عبـدالله الماجد «تـوقف» ومحمـد العلي... وسعـد الحميـديـن.. ومحمـد رضـا نصر الله... وعلي الـدميني... و.... وهى كتـابات استفـادت فى مجملهـا مـن اطـروحـات ومقولات النقـد الذى واكـب حركـة الشعر الجديد.. ونما وتطور فى ظله.

ثم مع بداية الثمانينـات الميلادية بدأت مرحلة نقدية جديدة تمثلت فى مشاركة عدد من الاسـاتـذة الاكاديميين الـذين درسـوا النقـد والادب فى اوروبـا وامريكـا وعـادوا لتدريسه لطلبة جامعاتنا.

كانت المشاركـة ايجابية تبنت بشكل او بـآخر ــ دور المواكبـة النقـدية للحـركـة الابـداعيـة واستثمارهـا كمجـال تطبيقي للقيم والمناهج الجديدة التى نهلوا منها.

●● هنا يجب ان نقول ان الحديث عن النقـد الجديـد بشقيـه «الاكـاديمى» وغير الاكـاديمى يحتـاج الى كثير من التأنى لان هناك مجالا كبيرا للالتباس فيه.

لذا فإنـه يجب القول بدءا إن مشـاركة النقد الجديـد... كانت أمـرا حيويا وهـاما.. فقـد استطاعت ان تخض السطـح الراكـد للحياة الثقـافية فى بـلادنا وتفتـح لها دماء جـديـدة تنبض بـالحيـاة وتتطلع لتـؤسس افقا نقديا جديدا.

وقد كـان لتبايـن لغة الخطـاب النقدى الجديـد وتنوعـه دور هام فى تشكيل تيـار عـام تبنى طرح مفـاهيم نقـدية وفلسفيـة جديدة.. رغم تباينهـا واختـلاف وجهـات نظرها وهو امر ايجابى جدا.

غير ان نقطة خلافنا الاساسية مع تيار النقد الجديد... تكمن فى ان هـذا النقد تبنى فى مجال تطبيقه ابداعنا المحلي.. ومن خلال الشعـر بشكل خـاص.. وهـذا فى رأيي هـو الخطأ الفـادح الـذى تجنى على الشعـر.. وجنى على النقد ايضا.

●● ان المفاهيم النقدية الحديثة.. منذ بودلير ورامبـو.. وانتهاء بالبنيويـة وغيرها هى مفـاهيم تبلـورت فى ظـل إنجـازات فلسفية وحضارية ابداعية مختلفة وان كنا تلقفنـا منهـا كثيرا مـن القيم الجماليـة والابداعيـة الجديدة... إلا ان نتـاجـاتنـا الابداعيـة عـربيـا ومحليـا لم تـرتق الى مستـوى تلك الاعمال الابـداعيـة التى تبلـورت من خـلالها المفـاهيم النقـديـة الجديدة.

اننـا مـا زلنـا دون مستـوى تحقيق شروط كثير من مفـاهيم الحداثة بل اسأنـا تأويلها ابداعيا ونقديا.

ذلك اننا لم نقرأ جيـدا شرطنا التاريخى الذى حتم علينـا ـ طوال اكثـر من قرنين ـ ألا نكـون شركـاء فى المنجـز الحضـاري الانسانى بل سعينا منذ بـداية القرن للقفز فـوق هـذا الشرط قفزة حتميـة فى محاولـة لتبنى اطروحـات فلسفية ونقـدية جـديدة، تسعى لتحقيق «مواكبـة ما» بـالانفتاح على تلك الافاق الجديدة التـى «اكتشفناها» من المنجز الانسانى الحديث.

وليست الجهود الابداعيـة والنقدية منذ الاربعينـات حتى الآن سـوى محـاولـة مجهضة لتأسيس لغة ابداع جديدة.

لذا فإننا عندما نعود للحديث عن نقدنا المحلي الجـديـد نقـول ان اول مـا يلفت انتباهنـا هو ان هذا النقد من خـلال مناهج عدد كبير من اكـاديميينا ـ ليس سـوى نقد «مودرن» حـاول ان يقترب ـ بهذ الشكل او ذاك ـ من احدث المفاهيـم النقدية فى العالم لكنه تبنـاها فى سياق يعـزلها عن مسارات تطورها التـاريخى.. وتجاهل الركام الهائل من ذلك التراث الابداعـى والفلسفى الـذى افرزها وقام بمحاولة نقلها للقارىء المحلي بطريقة تجسد هذا الفهم.

●● ان تأسيس المفـاهيم الجديـدة.. لايتم إلا من خـلال البحث عن أفق جـديـد تتبلور من خلالـه الرؤيا... لتنبثق عن فهم جديد للقديم.. يؤسس لما هو ليس فيه.

لذا فإن النقد الجديد سيظل مفتقدا ما يقربه من وضع «تأسيس» لمفاهيمه فى بنية الثقافة العربية، ما لم يعد لركام النتاج الثقافي الذى بنى ممارسته - منذ بداية الاربعينات حتى الآن - على مفاهيم فنية وفكرية حديثة ليعيد تقييمه ويعيد تقييم المفاهيم الفنية التى انطلق منها، ويبحث فى ركام نتاجه عما يمكن ان يؤكد القيم والمفاهيم التى ينادى بها.

●● ان ركام الشعر العربى الحر - منذ البداية وحتى الآن — هو المجال الاساسى الذى يتيح للناقد فرصة التفاعل مع مفاهيمه الجديدة فى ضوء منجز ابداعى يقترب من تلك المفاهيم او يفترق عنها.

حيث ان مالدينا من ركام شعري هو ركام غريبٌ ادى لتشكيل فوضى غريبة فى الكتابة العربية وشوه مفاهيم الحداثة واساء لها بل انه اساء لفطرية «الموهبة» الشعرية العربية.. وشوه مفهوم الشعر الذى هو اساس الابداع العربى، لذا فمن الضرورى جدا ان يقوم النقد الجديد بتأسيس رؤيته النقدية من خلال التعامل مع هذا الركام، وليس من خلال القفز فوقه.. وتبنى التنظير للمنجز الابداعى الجديد وبطريقة يبدو معها كأن هذه المفاهيم النقدية لاتسعى للتأسيس بقدر ما تسعى لتقديم الناقد «المودرن» الذى هو فى العمق مجرد ناقل او مترجم للمفاهيم التى انطلق منها، دون ان يكون قد فهمها جيدا.. اوتفاعل معها بشكل ذهنى وليس بشكل عاطفى.

لذا فإن هذا الذى تقدم يسعى للتشكيك - بالدرجة الاولى - فى صدق توجه الحركة النقدية العربية الجديدة... قبل ان يعود للحديث عن النقد السعودى الجديد ودوره فى اعاقة مسيرة القصيدة المحلية.

●●●

●● جاءت مشاركة الناقد المحلي الجديد، فى الحركة الثقافية على هيئة تبن للاشكال الابداعية الجديدة فى القصة والشعر لكن بقفزة مشابهة لتلك التى اشرنا اليها فيما يتعلق بالنقد العربى بوجه عام.

هذه القفزة جعلت نقادنا يقومون بـ «تفصيل» اثواب نقدية مودرن على جثث شعرية او قامات متفاوتة الطول والموهبة.. دون ان يسبب ذلك اختبارات تأسيسية تبلور الرؤيا النقدية من خلال نقد ركام الشعر الذى لعب دورا رئيسيا فى بلورة لغة الخطاب الشعري المحلي الجديد.

هذه القفزة هى التى ادت لخنق اصواتنا الشعرية.. ربما بجرعة زائدة من الاوكسجين وقامت بخنق النقد ايضا لشدة فضاء الفراغ الذى وجد نفسه فيه.

●● اننى لن اشير هنا الى نصوص شعرية بعينها... ولن اشير الى كتابات نقدية محددة.. لاننى اهدف لادانة الحركة النقدية بشكل عام على اختلاف توجهاتها وبتعميم قد يغضب الكثيرين.

كما اننى لن اقلل من شأن المنجز الابداعى الشعري القليل... اذا ما تحدثت عن الحركة الشعرية الجديدة فى بلادنا بتعميم قد يغضب الكثيرين ايضا.

●● ان حركتنا الشعرية الجديدة سواء من خلال انجازها او عبر الركام الكمى الذى شكلته، مازالت فى طور التأسيس وهى — حتى فى المتقدم منها - تلتقي ومثيلها عربيا فى ساحة ركض واحدة بعين الى الامام واخرى الى الوراء.

اما الحركة النقدية الجديدة فقد كانت من العجلة فى امرها... الى الحد الذى دفعها لتبنى اول ما يصل الى يديها من نتاج شعري واضعة نصب عينيها المنهج «المودرن» الذى تتمثله وليس العمل الابداعى نفسه... او فى عمقه على الاقل.

وفى استحضار استعراضى أعادت طرح كثير من المقولات والمفاهيم النقدية والفنية الحديثة التى تمثلتها بعد أن قامت بعزلها عن سياقها التاريخى نظريا وابداعيا، واخذت تطبقها على ابداعنا المحلي فى معزل عن سياقها التاريخى ايضا.

ان طرح المفاهيم النقدية والفنية «اكاديميا» لايعزل المنهج الجديد عن سياق تطوره التاريخى لكن لان ناقدنا يخلط بين التجديد فى الطرح وبين الطرح «المودرن» فقد تعالى الناقد على النص الابداعى لانه فى الاساس انطلق مدفوعا برغبته فى ايصال ذلك «المودرن» الذى درسه او تبناه.. دون تبصر أو روية بالسياق التاريخى الذى انتجه.. ومن ثم فقد تحقق له على ساحة مثل ساحتنا الثقافية، ان يكون مباغتا ومدهشا.. ويبدو لى ان تلك كانت غايته الاساسية.

●● «اتكتب شعرا جديدا وانت تعيش حياة قديمة»؟!

هذه المسألة التى أشار لها احد الشعراء العرب.. هى صلب القضية التى تقوم عليها مقولات الحداثة الانسانية حضاريا وابداعيا.

لذا فإن على الناقد العربى الجديد - والمحلي بالضرورة — أن يعى ان مهمته الاساسية هى العمل على بلورة مفاهيم حداثة عربية تجسد خصوصية تجربتها بكل ركامها الابداعى التاريخى... وتتمثل طبيعة علاقتها الشائكة، والمعقدة بمفاهيم الحداثة فى العالم، حيث ان الثقافة العربية لن تستطيع التنصل من شرطها الحضاري.. بل انها فى ضوئه تتواصل مع موروث الحضارة الانسانية.

وما القفز من فوق هذا الشرط إلا بدافع تقديم استعراض نقدى... كدليل على التواصل مع انجازات الثقافة الانسانية من خلال «البضاعة» التى اخذناها منهم لنرى انفسنا من خلالها، بشكل مبتسر.

من هنا يمكن القول بفداحة الدور السلبى الذى لعبه نقدنا المحلى بمختلف الطرق التى تعامل بها مع النص الابداعى المحلي... مع الشعر الجديد بوجه خاص.

●● لقد تجسدت اهم سلبيات النقد المحلي... من خلال اساءته للنص بسوء تأويله له.. ذلك ان تأويل النص لم يتم من خلال استنطاقه عبر معطياته الذاتية التى يمكن ان تمنحه خصوصية ما... وعبر المعطيات العربية ــ سياسيا وفنيا وحضاريا ـ والتى ليس شاعرنا المحلي ـ فى الغالب ـ سوى رد فعل لها.

بل تم استنطاق الشعر المحلي.. بما يريد منه المنهج النقدى ان يقول.

ومن ثم قام النقد بخلق «هالة احتفالية» حول النصوص ـ التى انتزعها من سياقها ــ لم تكن فى عمقها سوى «هالة» تحتفل بـ «المنهج» النقدى الجديد وليس بالنص الشعرى نفسه.

هذه الهالة شوهت النص الشعرى... وجعلت كثيرين من اولئك الذين يرفضون التجديد الشعري يسعون لتشويهه بطريقة معاكسة تهدف الى تسفيه مقولات النقد الجديد بـ «تسفيه» الشعر الذى يحتفل به.

اى ان المنهج النقدى الجديد تمكن خلال فترة وجيزة من طرح المفاهيم التى يتمثلها والتى هى فى العمق مرتبطة بسياق تاريخى وابداعي مغاير ونجح فى اثارة الجدل حولها.. دون ان يمكن من سد ثغرات المنهج او سد الثغرات الفنية التى نفذ منها المعارضون لمقولات الحداثة.

هذا بالاضافة الى انه حقق اكبر اساءة للشعر الجديد بعدم تبنيه لدور نقدى فاعل يقوم بالاساس على رفض وتحجيم كل ركام النصوص الشعرية المحلية الرديئة التى يدعى اصحابها تبنى اطروحات ومقولات الحداثة لها بل سعى للاحتفال بها من خلال غض النظر عنها، وبصورة سافرة تثير الاخرين ضدها.

ان عدم تبنى النقد الجديد لمواجهة عنيفة تقوم على هضم مقولات ومفاهيم الابداع الانسانى الجديد، وفهمه السطحى للمقولات التى تبناها جعلته يكتفى بأخذ النصوص التى يمكن له ان يقول من خلالها «منهجه» تاركا الساحة تحفل بعدد كبير جدا من النصوص الرديئة التى تتخفى خلف المقولات التى يتبناها هذا النقد.

ان هذا هو الذى شكك فى مصداقية مقولات النقد.. وشكك فى هذه الجماليات التى لاتنتج إلا مثل هذا الشعر.. جعل الآخرين يتحسسون وتتبلور لديهم ردة فعل قاطعة، خوفا على جماليات الموروث من هذا العبث.. بل وذهبوا لما هو ابعد من ذلك كثيرا.

●● هذه هى الاساءة الحقيقية التى قام بها النقد المحلي الجديد لحركة الشعر المعاصر فى بلادنا... وهى تحتمل الكثير مما يمكن ان يقال عنها، وعن كثير من المهازل التى كان النقد فارسها.

لكننا سنترك هذه التفاصيل.. لانها ليست ــ بحد ذاتها ــ ما نهدف اليه... بل نسعى لطرح الامر بشمولية تطال الممارسة النقدية بشكل عام.

الى ذلك فإننى لا اسعى لكسب عداء أحد... بقدر ما انا استجيب لهاجس ظل يشغلنى منذ سنوات بعيدة... وكنت ابوح به للاصدقاء والزملاء والنقاد... اعرف اننى تأخرت فى طرحه... لكنه الح علي كثيرا... وهأنذا استجيب.

عبدالله باخشوين: كاتب من السعودية.

ليس محافظة التقليد مع الخطأ،
وليس خروجا التصحيح الذي يحقق المعرفة

* * *

وجدتني مسوقا الى معاودة هذا الشعار،
وأنا اعالج بنظرات شرعية جديدة،
بعض متفرقات من تحديات عصرية
رغبة في إبداء ما يعد قديما قديما.
بأنه الجديد الجديد، ولكن في بؤؤ عين غير حولاء.

عبدالله العلايلي

جغرافيا الوهم، وتاريخ المكان

قراءة في رواية «هاتف المغيب» لجمال الغيطاني

شاكر عبدالحميد - مصر

«وعمل الوهم في طباعهم، إذا ارادوا حدوث حادث صرفوا همتهم اليه ومازالوا به حتى حدث»

القزويني

«آثار البلاد وأخبار العباد»

هذه الرواية هى بمثابة البحث الخيالي / الواقعي عن علاقة الانسان بالمكان، حدود هذه العلاقة هى الجغرافيا، أما مجالها فهو التاريخ. يجمع فيها بين جغرافية المكان الروائي، وتاريخ احداثها، خيال خصب، وذاكرة تراثية تزدحم بالمفارقات والاحداث. هى رواية قال عنها «صلاح فضل» انها «مقصوصة من قماش اسطوري، لا يمثل الواقع المباشر، ولا اللحظة التاريخية المنتهية، بل تقع فيما وراء الزمان والمكان، وهى محملة بالتأملات الرمزية الخصبة في طبيعتها فلايكاد يخلو مشهد ولا لحظة من محاولة اقتناص الماوراء وادراك السر، فالشمس رمز، ومكان الغروب رمز، والبشر رمز، والواحة ومملكة الطير وسرادقات العكاكيز، لكنها صنوف من الرمز المؤطر في ميثولوجيا اشواق الوجود» (فضل ١٩٩٢)هذه الرواية في رأينا اقرب ما تكون الى ما اطلق عليه «حسني زينة» اسم «جغرافية الوهم» مستفيدا مما اشار اليه المستشرق الفرنسي «اندريه ميكل» حين قال «لماذا لا نأخذ (نصوص الادب الجغرافي الاسلامي) باعتبارها تشكل كلا، هادفين الى استعادة العالم الذي كانت تحسه وتدركه وربما تتخيله وجدانات ذلك العصر.... والغوص في هذه النصوص المشاركة في رؤيتها للعالم (زينة، ١٧) المكان في «جغرافيا الوهم» ليس متجانسا «لان خصائصه لا تتعلق بجسم موجود ولا بنقطة ارتكاز يرجع اليها، والناس العائشون في عالم «جغرافيا الوهم» لا يدركون ان عالمهم وهمي، وربما لم يدرك ذلك كتاب هذه النصوص ايضا (زينة، ١٢).

ماذا يفرق الاعمال الابداعية الحديثة التي حاولت استلهام روح نصوص جغرافيا الوهم العربية عن تلك النصوص القديمة؟ هل الخيال؟ هل الثقة؟ هل الاساطير؟ لا نعتقد ان اي عنصر من العناصر السابقة كاف بمفرده للتمييز بين نصوص «جغرافيا الوهم» التراثية القديمة ونصوص جغرافيا الوهم الادبية الحديثة. فكل هذه النصوص - قديمها وحديثها - يشتمل على خيال وتهويمات واساطير واحلام ولغة مجنحة احيانا وباردة وصفية تقريرية احيانا اخرى، ومن ثم لابد من اضافة عنصر اخر قد يكون فيه مفتاح التفرقة أو التمييز بين هذين النمطين من النصوص ولعل كلمة «التاريخ» قد تتضمن جزءا هاما من هذا المفتاح، فتاريخ «جغرافيا الوهم» التراثية غالبا ما يكون تاريخا جزئيا محدودا متعلقا بمكان بعينه وزمان بعينه (هو الماضي) حتى ولو كان هذا التاريخ غارقا في الخوارق والاساطير، اما تاريخ «جغرافيا الوهم» الادبية فغالبا ما يكون تاريخا كليا، يجمع بين الماضي والحاضر، باحدى عينيه ينظر الى الماضي، وبالاخرى ينظر الى الحاضر، ونظرته الى الحاضر اقوى من نظرته الى الماضي، بل تكاد نظرته الى الماضي تكون من اجل توجيه ومساعدة العين التي تنظر الى الحاضر وجعلها اكثر دقة في الرصد واكثر عمقا في الفهم والمتابعة.

فارق آخر يتمثل في أن العين التي تقوم بعملية الوصف في جغرافيا الوهم التراثية غالبا ما تقوم بالتركيز على الظاهري والخارجي ونادرا ما دخلت الى اعماق هواجس الانسان واحلامه وطموحاته وصراعاته وجنون انفعالاته، بينما تقوم العين الواصفة الراصدة المصورة في جغرافيا الوهم الادبية الحديثة بالدخول الى حالات اللاوعي والاحلام واضطراب التفكير واختلاط الشعور بالزمان والمكان ومن ثم فهى رؤية اقرب الى الكلية، رؤية لا تستغنى أبدا عن منظور «جغرافيا الوهم التراثية» بل هى تبدأ منها وتعتمد عليها

وتتناص معها، لكنها تخرج منها الى آفاق أرحب، آفاق يصبح عندها الاديب المبدع شبيها بـ«يانوس» الـه البوابـات في الميثولوجيا الرومانية، ذلك الذي ينظر الى الداخل من البوابات والى الخارج منها، ومن ثم فهو يرمز الى النظر الى الماضي والى الحاضر، الى الداخل والى الخارج، الى القدوم والى الرحيل، الى الحياة والى الموت.

استفاد «جمال الغيطاني» في «هاتف المغيب» على نحو واضح من «جغرافيا الوهم» العربية كما تمثلت في كتابات القزويني وغيره من الرحالة والجغرافيين العرب لكنه خرج من حدود تلك النصوص التراثية الى فضاء عملية الابداع الادبي فقدم هذا العمل الذي يمتزج فيه التاريخ بالجغرافيا، والحاضر بالماضي، والابداع بالاتباع، والادراك بالاحلام بالاساطير، والأصوات بالمشاهد بالملامس، بالطعوم، بالمذاقات الظاهر بالباطن، الشرق بالغرب، والمحدود بالمطلق.

رحلة نحو المغيب:

«ارحل» هذه هي الكلمة المفتاح التي تقف وراء الحركة الظاهرية والباطنية في «هاتف المغيب» حين يهز الهاتف الباطني أركان ووجدان احمد بن عبدالله داعيا وموجها له نحو الرحيل، حين يبزغ في وجدانه ويشرق في عقله هذا الامر الكوني العلوي السفلي في لحظة سديمية لا يدري ما اذا كانت يقظة كاملة او نوما كاملا، ام مرحلة برزخية هي بين النوم واليقظة. «ارحل» تهز وجدانه وتزعزع كيانه ولا يدري ما يفعله سوى ان يطيع الامر صاغرا ويبدأ رحلته العجيبة الغريبة المليئة بالمفاجآت والافكار والمشاهد والرؤى والحس الاستيهامي التهويمي الموغل في التخييل والذي يضع هذه الرواية في قلب الاعمال الابداعية العربية المتميزة التي تبحث عن «البصري» وتستوعب «السمعي» وتستغرق كثيرا في الشمي واللمسي والتذوقي وتخرج من كل ذلك لتقيم وتضع رحالها في قلب ارض المتخيل الاستيهامي الغرائبي.

«ما يعرفه الان بعد بلوغه بلاد المغرب ان خروجه تم فجرا (١١) في الفجر بدأت رحلة «احمد بن عبدالله الجهني المصري» نحو الغرب... بدأت في وقت يرتبط ببزوغ الضوء في يوم يرتبط بالفهم والعلم (الاربعاء).. بدأت في وقت يرتبط بالانبعاث والتجدد واليقظة من النوم والعمل والسعي وهو وقت ربطه يونج (المحلل النفسي الشهير) بالابداع وبتحويل مناطق اللاوعي المختلطة والمتداخلة الى وعي ابداعي... وهو وقت يرتبط فكريا بمرحلة الشباب التي هي مرحلة يميل الانسان فيها الى التخلص من الافكار غير المفيدة والسعي نحو افكار وخبرات مفيدة تؤدي الى المزيد من الفهم للذات وللواقع وللحياة وللكون بشكل عام.. الفجر قد يكون اللحظة التي يتبين فيها الخيط الابيض من الخيط الاسود ومن ثم يبدأ الصوم.. تبدأ الرحلة الروحية بعد انتهاء الانغماس الجسدي.. اللحظة المناسبة للادراك والفهم.. التخلي عن المعلومات... وقد تكون ايضا هي اللحظة المرعبة التي يفارق فيها الانسان «الاحبة» ويسعى نحو مصير مجهول لا يدري عنه شيئا..

ارتبط الفجر في ذهن وذكريات «احمد بن عبدالله» بالموت والحياة.. بموت ابيه وامه وخاله وعمته وايضا بميلاد الكثير من معارفه.. ارتبط الفجر في فكره ووجدانه بالحرب و«طلب العلم، ومطالعة آيات العالم من جمال وتفرد، ورؤية جبال وبحار وانواع حيوان وغريب نبات، وامتزاج لحظات وتفرد اوقات، يفلت بعضها فيبقى مع صاحبه ولا يفني الا معه، سفر من اجل العبادة وزيارة الاولياء، الاحياء منهم والاموات (١٢)» بعد ليلة من الارق بالحلم يجيء الهاتف الباطني«ارحل» فيصحو احمد بن عبدالله مفزوعا وحيدا، ومجردا من اي مساعد منفرج الحدقتين في حلقه مشروع دمع ولسوف تلازمه تلك السمة، فلكم اصغى فيما بعد الى معنى تردد مرارا خلال رحيله، عندما يقول له من يطلبون التحديق صوبه «تبدو وكأنك على وشك البكاء ولكنك لا تبكي»، حتى بعد بدء الابتسامة الدائمة لم ينمح أثر تلك الدمعة المطلة أبدا ولكنها لا تخرج (١٤)» يصحو «احمد بن عبدالله» وتكتمل يقظته ويوقن ان «المقام هنا انتهى» وان ما استمر حتى الان انقطع وان «الدار الامنة التي اقام فيها لم تعد له» وان «الرحيل دب داخله قبل سريان حركته (١٥)» يتغلب عليه الهاتف ويغلبه فيجد نفسه منقادا مستسلما لسطوته يتحرك في حالة تشبه التنويم الى «موضع تغيب فيه الشمس (١٤)». يمضي الى موضع يرتبط بالاكتمال.. لكنه يرتبط ايضا بالظلمة والمجهول والموت... موضع يرتبط بالخريف وبموت الشمس وبوسط العمر.. اليه تبدأ رحلة «أحمد بن عبدالله».. رحلة تمر عبر الصحراء والواحة والاقليم حتى تصل الى الغرب او المغرب حي اخر حد العمار اليابس.. على حافة المحيط الاعظم، بحر الظلمات (٥)».

يحكي «احمد بن عبدالله» أخبار رحلته الغريبة «لجمال بن عبدالله» «كاتب بلاد الغرب» ويكون الحكي وسيلة لتخفيف شعور جمال بن عبدالله بالعجز (لانه مقعد) فيتوحد مع احمد، يتوحد معه في الخيال وفي الواقع، وتصبح رحلته رحلته ورحيله رحيله «لم يكن رحيله الا رحيلي مدارجه مدارجي، اوقن انه جاء الى الدنيا لحظة وفادتي انه فطم حبا وسعى معي، وعندما بزغ الهاتف لبيت في ثباتي واستجاب عبر رحيله، لذلك غيابه غيابي بعينيه اتطلع (٣٤)».

تبدأ رحلة «احمد بن عبدالله» التي يحكيها لجمال بن عبدالله اذن عند الفجر من الشرق وتنتهي عند الخريف في الغرب.. كان الهاتف الباطني «ارحل» علامة على انتهاء مرحلة النوم والغفلة وبداية مرحلة اليقظة والادراك والفهم والعلم، مرحلة رأى

فيهـــا «احمد بن عبـــدالله» وسمـــع وشم وتـذوق ولمس، واحب وكره وعـرف وفهم وادرك وتخيل وشطح وتـذكـــر وتـواجـد واوجد ووجد ورحل وعاش ومات.

غادر «احمد بن عبدالله» القـاهرة فجرا، «مضى مضطـربا، قصير الخطـى، مودعـا بعينيـه الجدران والنـواصي والمحـال التي وقف عندها وتلك التي اعتادها (١٥)»ودع الابـواب المغلقـة والموارب‍ـة والـواجهـات والمبــاني والمآذن والقبـاب والمقـــاهى والدكـاكين وقرأ الفـاتحة لسيدنـا الحسين وتـوسل اليـه وبثـه همه و«مضى صـوب الخليج، الازهـر سـامق، مسجـد الغـوري وقبته، البيوت المستكينـة، وذاكرة الحوارى الهاجعـة تتملـل، أولى المشرق ظهـرة، عبر القنطـرة الخشبيـة. جمال مصطفة باركـة مثقلـة واحمال. يتـوقف قبل ان يقـدم،. القوافل لا تنطلق من هنا، الموضع لم يعرف كمحط للتجار (١٦).

مع هذه القافلة الغريبة تبدأ هذه الرحلة الغـريبـة، رحلة نحـو مـدن متخيلـة، ومن خلال جغرافيـا الوهم حين يقول «احمد بن عبدالله» للـرجل شبه الملثم الـذي سأله عن وجهتـه «اسافـر مع الشمس» يتهلل وجـه الرجل ويقول له «اهلا بالكريم ابن الكريم» وحين يتسـاءل احمد دهشـا هـل تعـرفني يقول الرجل شبه الملثم بلهجة غامضة: «لا ولكني اتـوقعك».. هنـا تبدأ لغـة الايماءات والايحاءات والرمـوز الغامضـة، تبدأ لغـة الغيـاب والمستـــور والبـاطـن والمكبـوت وتنفتح بـوابـات صـور ومشـاهـد ورؤى غـريبـة وغـرائبيـة. هـل كـان «احمد بن عبدالله» يسـافر مع الشمس ام كـان يرحل معهـا كي يكتشـف شمسـه الخاصـة الموجودة في داخله؟ ان الـرحلة هى النشاط الاساسي للشمس عبر السماء (الطموح ـ التفـوق) والنهار (شبـاب اليـوم)، حركـة دورية دائريـة في الزمان والمكان، والـرحلة نشـاط يـرتبط بـالمغـامـرة والـرغبـة في الاكتشـاف والتغيير... فما الـذي اكتشفه «احمد بن عبدالله»؟ وما الذي تغير فيه؟.

عوالم اسطورية:

تـزخر روايـة «هاتف المغيب» بعـوالم اسطورية لعب الخيـال الابداعي دورا كبيرا في تكوينها، وحتى ان كـانت بعض مفردات هـــذا العـالم مـــوجـودة في التراث لـــدى القـزويني (آثار البـلاد وأخبار العبـاد) أو ابن بطـوطة أو غيرهما من مـؤلفي قصص الامصار والبلاد وعجائب المخلـوقات، فان هـذا العمل تكوينٌ ابـداعي جديـد وفريـد. ونكتفي فيما يلي بـــالاشـــارة الى بعض مكونات هذا العـالم حيث ان هذه المكونات يصعب الاحاطة بها في دراسة واحدة:

(١) بشر اسطوريون:

تزخر رواية هاتف المغيب بالبشر ذوى الملامح والخصائص الاسطوريـة المفارقة للمعتاد والتى تجترح العادات وتكشف عن الكثير من الغـــرائب. من ابـــرز هـــذه الشخصيـات نجـد «قصاص الاثـر» هـذا الرمز ـ الانسان او الانســان ـ الرمز الذي يمتلك قدرة كلية ويتجـاوز الزمان والمكان، خـالد ابـدا لا يـريم، يقـال انه عـاش زمن الـرسـول (ﷺ) وانه حـارب «تحت لـواء الصحـابي» ابـو لبابـة الانصـاري «عنـد زحفه غـربا (٦٩)» وانـه «حارب في بـلاد ماوراء النهر، قاد جمعا من الصوفية لقتال التتـــار، وهـم ينشـــدون ذاكـــرين اسم الله(٦٩)» ويقال انه «كـان اخر المنسحبين من غرنـاطة قبل تسليمها الى ملك قشتـالة (٧٠)» وانه من «حفظـه الواحـة، وجوده يضمن تـدفق الماء من العين، ويـدرأ عنهـا الاخطـار المجهولـة من الصحـراء، كثبانـا رمليـة كـانت أو قطـاع طرق، او جيـوشـا مجهولة الهوية (٧٠)»هـو رجل قديم قدم الـدهر يقـول عنـه «حـافظ الانساب» انـه «اطول عمـرا من اي تقدير، وعندمـا حارب في بـــدر وأحـد لم يكن غضـــا او في مقتبل العمر، انما كـان مكتملا، قـادرا، يبدو إنـه شهد عام الفيل ونام ليلتين في قصر غمدان، كما رأى العمال يضعون اسـاس الخورنق (٧٣)» هذا الـرجل الاسطوري كـان قادرا على التعرف «على اثار الاقـدام في الصخور والرمـال، في الارض اليابسة او اللينـة بعد مرور ثلاثة شهـور على حدوثها، حتى مع هبـوب الـريـاح العـاتيـة التى تنقل ذرات الرمل وكثبانها من موضع الى آخر (٧٤) كان قصاص الاثـر ايضا قـادرا على رؤية آثـار الحشرات والـزواحف ومعـرفـة انـواعهـا واتجاهاتها. وكان اكثر اهتماما بآثار اقدام البشر، كـان يستخـدم حـواسـه الخمس بشكل اجمالي بحيث يتعـــرف على اثـــار الرجال والنســاء والبيض والسود والطوال والقصار والبدناء وذوى الوزن المنخفض، العـذراوات والثيبـات، بل كـان يستطيع تقـديـر المسافـات التى قطعهـا كل هـؤلاء الافراد والكـائنات حتى يصلوا الى الـواحة التي كان يقيم فيها، وكـان قادرا ايضا على معـرفـة حـالات سيرهم من سرعـة او بطء، وحالاتهم المزاجيـة والجسمية مـن فرح او اسى ومن حـــزن او بهجـــة، ومن تعب او راحـة، ومن لهفـة او يأس، كـان يستطيع «بحاسـة سمعه أن ينـذر بالعـاصفة قبل وقـوعهـا، ويحذر من ريـاح الهبـوب قبل وصولها، ويحدد أشد الأيـام حرارة، وليالى الصقيع غير المتـوقعـــة (٧٤)» كـائن كلى مكتف بـذاتـه متفـرغ لغـزل الصـوف والاهتمام بأمـور الناس في الـواحة، تتبرك به النســاء خاصة العاقـرات منهن ويعتقد النـاس أنـه مـــازال قـادرا على الانجـاب، يسـاعـد الجميع ويرفض مسـاعدة الجميع لـــه الا حفيـدتـــه التى تجاوزت المائة من عمرهـا، يقال أنه يـرضع النخلة ــ أمه «لا يسمع له صوت، اذ يفـرغ يبدو على شفتيه المبلـولتين مـايشبـــه اللبن المخفف بـالماء (٧١)».

النخلة هى رمـز أسطورى لـلانتصار على الموت ، وهى شجـرة الحياة، والتجـدد الـذاتي، وهي الشجـرة الـوحيـدة التى لا تسقط أوراقهـــا، بل هى تحصل على لحاء جديد كل شهـر (أو كل سنة)، ويظل اللون الأخضر معهـا طيلـة حيـاتها . وهي تظل تثمـر حتى تموت وهى أنثويـة وذكريـة في نفس الوقت ، ويقـال أن طائر الفينق يـولد

ويموت وينبعث مرة أخرى منها . وهي رمز للنار الابداعية المتجددة ، وللحب، للخصوبة والوفرة والأمومة. وكلمة «تمر» العبرية تعنى نفس ماتعنيه كلمات «عشتار» «وعشتروت» و «فينوس» وما يرتبط بها من تجدد وانبعاث وديمومة، وغالبا ماتم تمثيلها في الأساطير من خلال سبعة فروع ترمز الى الخصوبة والى الشهور السبعة التى يمكن أن يولد عندها الطفل. وهى أخيرا رمز للشرف وللحياة وللكرم وللعدالة وللحيوية الجنسية وللصداقة وللبركة، وللحكمة كما أنها رمز الأنيميا (الجانب الأنثوى في الرجل) عند يونج.

كان قصاص الأثر ممثلا لكل هذه الصفات وزيادة، كان رمزا للخلود وللحماية وللحياة وللتجدد وللخصوبة وللبركة «كان ماثلا بوجوده المادى بينهم، لكنه خارج الزمان، لا يطل عليه أحد .. حضوره قائم بذاته، فلا يقارن به أحد، ولا يقاس بعمره زمن، أو ظاهرة نادرة الحدوث ، أو ميلاد طفل أو موت عزيز (٧٨)».

كان قصاص الأثر رمزا قادرا ومعتقدا متغلغلا في أعماق أفكار ووجدان سكان الواحة، كانوا يعتقدون أنه يقى الواحة من نضوب ماء عين «عذارى» التى يعتمدون عليها في حياتهم ، وأنه يقى الواحة هجمات الرمال والرياح، وأنه يحميهم من هجمات أعدائهم خاصة سكان الفسطاط الذى يمثل خطرا دائما موشكا بالنسبة لهم. يكاد يرمز قصاص الأثر الى الزمن والى الخلود ، الى الزمن الخالد بكل ما يمثله من بناء وهدم واعادة بناء ، وبما يمثله من اكتمال ومن تعدد احتمالات، ومن انتصار على كل عوامل الفناء والعدم والنقص والكذب والخوف وضيق الأفق «قصاص الأثر» هو عقيدة الخلود للانسان وللابداع وللخير، وهو استمرارية نتمناها، ونسعى اليها، وبدونها يحل الخوف والفزع والضياع ويحيط الفناء بكل شيء. قصاص الاثر هو رمز قومى عربى اسلامى، ودعوة الى توحيد الأمة والمحافظة على عرقها الايجابي الخير وحمايته من الضياع.

من الشخصيات الأخرى اللافتة للنظر في هذه الرواية شخصية الحضرمى (أو الحضرموتى) ، دليل القافلة التى خرج «أحمد بن عبدالله» معها من القاهرة ، هذا الذى (أى الحضرمى) تجول عبر العالم ، وأتقن العلم بالنجوم والمواقيت «كان قادرا على تحديد الاتجاه بالحس، اذا تطلع الى السماء من أى موضع، متحرك أو ثابت، يدرك الموقع حتى لو امتلأ الفضاء بالغيوم الثقال، يعرف حركة الظلال في النهار المأهول والخلاء الخرب، وبالتالى تحديد الوقت بدقة (٣٥)».

يعرف الحضرمى مواعيد هبوب الرياح ومواعيد صمتها، المواضع الخطرة فى الجبال والشعاب وحركات النجوم، يعرف علامات «السحاب الممطر والغيوم المخلقة، والبروق الصادقة التى يعقبها قطر (٣٨)» يعرف أنواع الرياح واتجاهاتها ومساراتها، واتجاهات القبلة باختلاف الأمكنة، يعرف علامات الجدب وعلامات الخصوبة، ويعرف ثمار الجهات الأربع ومواعيد قطافها، يعرف الجزر الغربية وقمم الجبال والشواطىء، يعرف علامات الزلازل والبراكين وأنواع الزواحف والضوارى والنباتات، يعرف كل شيء عن البحر والبر والجو، يعرف البلدان ويعرف أسماء البشر وألقابهم وسلالاتهم، وهو دائما جامد الملامح متجهم الحضور لكنه كلى القدرة والمعرفة وكأنه الصورة الموازية الصحراوية لصورة قصاص الأثر المقيمة فى الواحة، لكنها على كل حال، ليست صورة على نفس الدرجة من الخلود، يصمت الحضرمى كثيرا «لكن صمته هذا لم يكن صمتا أو انغلاقا، انه يصغى الى مسارات الرياح، أو بوادر عاصفة مقبلة لم تلح نذرها بعد، أو سحب ممطرة، موعدة، لم تبد، أو يصغى الى درجات في باطن الأرض العميقة، أحيانا يركع فجأة كالمصلى، يلصق أذنه بالأرض، يعتدل ليقرر في حسم , هنا صلصلة (٤١)»

قصاص الأثر اذن هو رمز لتجاوز الممكن والمحدود الى آفاق المستحيل والكلى، هو رمز آخر يجترح المعجزات ويأتى بالعجائب ويحيط بالكلى، ويتجاوز كل مظاهر النقص والقصور فى الحواس والقدرات البشرية. هو رمز للمعرفة وللعلم الكامل الكلى المكرس لخدمة الآخرين.

اضافة الى شخصى «قصاص الأثر» و «الحضرمى» ترخز هذه الروايه بالعديد من الشخصيات المثيرة للاهتمام. منها على سبيل المثال لا الحصر شخصية التنيسى المولع بالنساء وشخصية «القيم» وشخصية «أحمد بن عبدالله» بطل هذه الرواية وشخصية «جمال بن عبدالله» مدون سيرته والعديد من النساء الأسطوريات الرامزات الى الخصوبة والتجدد والامتلاء بالخير والبركة، هناك أيضا رجال يتحولون الى نساء، ونساء يتحولن الى رجال ورجال يرضعن اولادهن بعد موت امهاتهم ونساء اشد صلابة من الرجال هناك رجال يتزوجون الطيور والاسماك ونساء كالالهة من نسل الطيور، ملوك وشعوب، مسيطرون وأتباع، عوالم من الخلق لا حصر لها ، ولا زمان يحدها، أو مكان يحويها، موجات وراء موجات، وأحلام وراء أحلام ، وعوالم يتبعها عوالم، ورؤى تعانقها رؤى، ومن كل ذلك تتشكل أساطير هذه الرواية، وتبنى معتقداتها، ويتكون عالمها.

طيور ونباتات وحيوانات :

يوجد في هذه الرواية مايشبه وحدة الوجود بين الانسان والطيور والنباتات والحيوانات ، إضافة الى عناصر الطبيعة الأخرى.

تحضر الطيور في هذه الرواية على أشكال متتابعة وتساهم بدورها في تشكيل

الفضاء الخاص بعالمها. تحضر في هذه الرواية طيور الهدهد، والسمان ، والبلبل والقطا والقمرى والباز والأخضر والأبهق والأزرق والراهب، وأبو دينار وغيرها من الطيور المعروفة أو غير المعروفة، وبعضها يقيم علاقات مع البشر أو يقيم البشر علاقات معه. فوالد «التنيس» آمر القافلة التى خرج معها «أحمد بن عبدالله مثلا» «انفرد بعلم نادر أخذه أبا عن جد، اعتبر الحجة والمرجع فيه، وقيل أنه لا يوجد مثيل له في ديار الاسلام ، وتردد أن ثمة شخصا واحدا ليس غير علم ببعض ماعنده، لكنه مقيم في بلاد الأفرنج، بجزيرة قبرص، كان الوالد الكريم عالما بالطيور المهاجرة، التى يبدأ قدومها الى بر مصر مع حلول الخريف، أرض الجزيرة أول ماتلامس هذه الطيور بعد رحلة شاسعة المدى عبر البرارى والبحار، كان يمكنه تحديد اللحظة التى سيحط فيها أول الطير، الأسراب تتقدمها فرادى، لم يخب توقعه قط، يعرف مواعيد كل منها (٢٦)».

لم يكن والد «التنيس» يعرف أنواع الطيور ومواعيد قدومها ورحيلها فقط ، بل كان يعرف حالاتها المزاجية والانفعالية، ونظام حياتها ، وتشكيلات طيرانها ، وطبقات أصواتها وأغانيها، ومن بين هذه الطيور تعلق بطائر خاص عندما يحين زمان وصوله تدب في أوصاله الحيوية والفرح، طيور صغيرة الحجم زرقاء الريش جميلة المنظر، تستخدم في تحسين العلاقات بين الدول ، لكنها تموت اذا وضعت في قفص، أو اذا لم تستطع الطيران في خط مستقيم، وكأنه طائر الحرية الذى لا يقبل القيود أو الخيانة أو المساومة. كان والد «التنيس» عارفا بمنطق الطير وأقاليمه وكأنه «فريد الدين العطار» أو كأنه النبى سليمان، لكن أغرب ماتردد عنه هو زواجه من الطيور ذات الملامح الآدمية وهو «كلام عجيب، لم ينفه الواحد ولم يؤكده» و«قد جلبت عليه هذه المعرفة وهذه الحكايات غضب الولاة وأجبر على مفارقة «تنيس» التى لم يخرج منها قط (٣١)» ثم ان هذا الاب قد حزن بعد ذلك، ومات فجأة، فوق سطح البيت، وبعد ذلك توقفت الطيور عن الحط في الجزيرة بعد رحيله، ثم ضاقت الجزيرة على من فيها فرحلوا عنها على أمل ان يلتقوا مرة اخرى بعد سبع سنوات.

الطيور هى رمز للحرية والحركة الطليقة وللانطلاق في الزمان والمكان وهى ترتبط بالشمس والفصول والحياة والموت والخلود والطموح والابداع، وهى ايضا رمز للروح، ففي بعض الاساطير والرسوم الفرعونية تشاهد الطيور (الكا) التى ترمز الى الروح وهى تخرج من افواه الموتى.

عندما يصل «احمد بن عبدالله» الى الاقليم يحدثه قيم الاقليم عن ان «بناء» من مصر جاء الى الاقليم وبنى ما لا يمكن رؤيته في اي مكان آخر، وعند وصوله الى الاقليم « ظللته اسراب من طيور القطا والمازور البحري نادرة الوجود، والنقاد، والهدهد، والهزار وانواع شتى يستحيل اجتماعها في وقت واحد، فما البال عندما تتقارب في سرب؟ يتبادل بعضها الحط على كتفه، والالتصاق بوجنته، والهمس في اذنيه، وتنقيه شعره مما علق به من شوائب الطريق (١٥٤)» كانت هذه الطيور وكأنها تحتفى به تكريما لذكرى والده «المصري حافظ الطير» الذي اقام له القوم في الاقليم ضريحا رمزيا اعترافا به وتكريما له. إنها فكرة العود الابدي والتكرار، والزمن الدائري، والتناسخ، والحلول، والخلود، وكلها مكونات مميزة لهذا العالم الاسطوري.

تحضر الطيور بتشكيلاتها والوانها في مواضع عديدة من «هاتف المغيب» وتساهم مع غيرها من الموتيفات في بناء الاسطورية الخاصة بعالم هذه الرواية.

إضافة الى الطيور فاننا نرى في هذه الرواية العديد من النباتات والاشجار والزهور، نرى زهر «البلسان» السحري الذي اختفى من العالم كله «ولم يعد باقيا منه الا اثنتا عشرة شجرة يتم استخلاص زيوتها في ليلة اكتمال القمر، ويختص بذلك خمس فتيات عذراوات لم يمسسهن رجل، ولم ينكشفن قط على ذكر، ولو جرى عكس ذلك تجف الشجرة وتذبل ويستحيل استعادتها لنضرتها (٢٤)». زيت البلسان ثمين نادر يحفظ في خزائن السلطان ويهدى منه ملوك الارض ويخطب ودهم، زهر البلسان يطيل العمر، ويجدد القوى، ويرتبط بالطقوس والنبوءات والأحلام والخلود.

إضافة الى زهرة البلسان الموجود في جزيرة «تنيس» هناك ايضا تلك الشجرة الهائلة الموجودة في مدينة «بلخ» وهى شجرة «قديمة، نادرة، هائلة الاغصان، غليظة الجذع جدا، لابد من اربعين رجلا مفرودي الايدي، متشابكى الاصابع، ليمكن الاحاطة بها دائريا، ثمارها مختلفة، كل غصن يظهر نوعا، منها ما يشبه السمسم، وآخر في حجم البطيخ، ثمة حبات صغار في حجم اللوبيا، اذا تناول الانسان واحدة صباح كل يوم على الريق لمدة عامين فلا يمرض ابدا (٣٤)».

شجرة مدينة «بلخ» تجعل العاقر تحمل بالذكور والمسافر يعدو الى وطنه واهله، وثمارها شفافة لا ترى، ومن ثم فهى شجرة اقرب الى عالم الحلم منها الى عالم الواقع، مثلها في ذلك مثل زهر البلسان.

تحضر في الرواية اشجار النخيل والتين والزيتون والتوت والنبق والكتان والنعناع، القنب الهندى، والريحان الفارسي، وشقائق النعمان وغيرها من الزهور والنباتات والاشجار، تحضر في صفاتها الغريبة، وخصائصها الفريدة، ورموزها العجيبة، وعوالمها التي تتجاوز ما عرفه العالم من صفات وخصائص ورموز للنبات والاشجار والزهور.

تزخر هذه الرواية بالحيوانات ايضا،

منها على سبيل المثال لا الحصر الجمال والفيلة، وذلك الحيوان الغريب الذي «هو وسط بين الجمل والحصان» وتزخر بالاسماك كما يرد ذكر الزواحف والحيوانات الاليفة المتوحشة، والبشر الذين يشبهون الحيوانات والحيوانات التي تشبه البشر. وفي القصر - في المملكة - كانت هناك الاسود والفهود والدببة والزراف والغزلان والافيال، وكل هذه الكائنات تساهم، مع ما سبق ذكره من البشر والطيور والنباتات، في تكوين المفردات الاسطورية الخاصة المميزة لعالم هذه الرواية.

جغرافيا الوهم

لا يتحرك البشر والحيوانات والطيور والزواحف، ولا توجد النباتات والكائنات الاسطورية المختلفة في هاتف المغيب في الفراغ، بل يوجدون في اماكن مختلفة هى اقرب الى ما يسميه ميكيل وحسنى زينة بجغرافيا الوهم.. في هذه الرواية نجد القاهرة وجزيرة «تنيس» والصحراء والفسطاط والواحة والمدن المعلقة وعين «عذارى» والمملكة او الاقليم وجزيرة «تنيس» والمقهى والبيوت والقصور والمقاهى وغيرها من الاماكن ذات الملامح الخاصة لكنها الموضوعة في نفس الوقت على حدود المكان وعند اطراف الزمان.

نصوص جغرافيا الوهم هى مجموعة من الكتابات التي ينطبق عليها - كما يشير حسنى زينة - معيار او اكثر من المعايير التالية:

(١) احتواء النص على موضع لا وجود له اصلا.

(٢) احتواء النص على رؤية وهيمة لموضع موجود فعلا.

(٣) احتواء النص على احداث وهيمة في موضع موجود فعلا (زينة، ص١٤).

وبالطبع ليس هناك ما يمنع ان نضيف الى ما سبق عنصرا رابعا من عناصر جغرافيا الوهم وهو ان يحتوى النص على رؤية وهمية لموضع لا وجود له اصلا. على كل حال، فان مقاربة نص هاتف المغيب تكشف لنا عن وجود رؤية وهمية لاماكن غير موجودة (الواحة والاقليم او المملكة مثلا) اكثر مما تكشف لنا عن احتواء النص على رؤية وهمية لأماكن موجودة فعلا (القاهرة وبلاد الغرب او المغرب مثلا) فالاماكن الموجودة او التي تكاد تكون موجودة يراها الكاتب من خلال عين هى اقرب ما تكون الى العين الواعية المدركة الراصدة المدققة، بينما الاماكن غير الموجودة او التي كانت موجودة يراها الكاتب من خلال عين الوهم وعين الخيال وعين التصور. ومن الامتزاج بين هاتين العينين: عين الواقع وعين الوهم او الخيال، ينشأ عالم هذه الرواية ويتشكل.

جغرافيا الوهم «العربية» تتميز كما يشير حسني زينة بغلبة الاماكن الوهمية المتعلقة بالمياه العذبة. قبل ان يصل «احمد ابن عبدالله» الى الواحة كان قد عرف ورأى قصصا كثيرة عن الماء ودوره الكبير في حياة الناس: عرف قصصا كثيرة عن البحر «هذا اليم تنتظره الاراضي العطشى الشبقة، لكنه اغلق بيوتا كانت عامرة، عندما ينقلب قارب صغير ويحمل عائلة باكملها، وما يأخذه النهر لا يرده (٣٦)» ومن خلال الحضرمي عرف علامات «الجذب والنماء، وغور مياه الارض وكيفية الاستدلال على شحه او غزارته (٣٨)» كذلك فان الحضرمي «دله على علامات السحاب الممطر، والغيوم المخلقة، والبروق الصادقة التي يعقبها مطر (٣٨)»، من اعجب ما رآه احمد بن عبدالله في رحلته تلك العين العذبة الباردة التي تجاورها عين ماء اخرى حمئة ساخنة، وايضا تلك الحكاية عن الرجل الذي جاء هاربا من الوادي وطلب منه اهالي الواحات الا يستحم في العين الحارة ثم انه تجرأ مرة واستحم فيها فمات ثم اصبح اختفاؤه مرتبطا بالجنس لدى نساء الواحة وايضا حكاية الرجل الذي توفيت زوجته في الصحراء وتركت له وليدا صغيرا فارسل الله الحليب الصافي الى صدره فارضع ابنه، وحكايات واحداث كثيرة ترتبط بالماء في حالات تدفقه وانهماره او في حالات جفافه ونضوبه، وهكذا فان هذه الرواية هى ذات رؤية مائية تتحرك ما بين الماء والصحراء أو بين الماء والصحراء او بين الخصوبة والجفاف.

في الواحة ارتبطت «عين عذاري» بالحب والميلاد والتكاثر والاستمرار، وبجوارها قابل «جمال بن عبدالله» امرأته، وعلى ضفافها حملت ابنه الذي لم يره. البداية والنهاية مرتبطان بعذاري، على ضفتيها يتم العرض، فاذا طقت الشرارة واتقدت الجمرة، يبدأ وقوف كل منهما على خبايا الاخر، هنا قرب الماء اصل كل حي ومنشأ الواحة (٧)».

الماء هو مصدر كل امكانيات الوجود، وهو السائل المرتبط بكل اشكال التحقق كما كان «افلاطون» يقول. وهو يرتبط رمزيا بالام العظيمة او الام الخالدة، رمز الكلية والاكتمال والصورة الاولية الخاصة بالحياة عند يونج، وهى صورة ترتبط بتحقيق الذات والمحافظة على هذه الذات وهى كذلك صورة ترتبط بالتوالد والتكاثر والحب، لكنها ترتبط ايضا بالموت والدمار، فمن الماء يمكن ان تخرج ايضا الحرارة والبرق والكهرباء. يرتبط الماء في جوهره اذن بالحياة والخصوبة والتجدد وبالتدفق المستمر للوعى وللاوعي، للظاهر (سطح الماء) وللباطن (اعماقه) والانغماس في الماء قد يرمز الى البحث عن سر الحياة او الوجود والى ما يحيط بهذا الوجود من اسرار غامضة.

في مقابل الواحة «وعين عذاري» هناك الفسطاط الذي هو عالم غامض حلمى سحري يدرك بالصوت اكثر مما يدرك بالصورة، فكان اقرب الى الثكنة العسكرية التي لا تكف ابدا عن الحركة وعن الاستعداد لحروب ولغزوات لا تحدث.

وعلى الـرغم من وقـوع الفسطـاط ضمن دائرة البصر بالنسبة لاهالى الـواحة، فانهم يتحاشون ذكره او النظر اليـه، هو موجود بداخلهم اكثـر مما هـو موجـود بخارجهم، هو يشبـه ذلك العدو الوهمى الـذى تخيله بـوتـزانى فى روايتــه الشهيرة «صحـراء التتار» بالتدريج اصبح الفسطاط جـزءا اساسيا من حيـاة سكان الواحة، اى تغيير فيه ينعكس بـالخوف او التوق او الـدهشة او الهلع، مـواعيد طعـام سكان الفسطـاط اصبحت معروفـة بالنسبة لسكان الـواحة ورتب سكـان الواحة مـواعيد طعـامهم بما يتفق مع مواعيد طعام جنود الفسطاط، كل مـا يحدث في الفسطـاط من حـركـة او مـا يصدر منه من صوت او ضوء كان ينعكس بشكل او بآخـر في سلوك وأفكار ومشـاعر سكان الـواحة، هـو مكان ارتبـط بـالخوف والمجهول والغـامض وغير المدرك والموشك على المداهمة، ومن ثم فهـو اقـرب الى عـالم الوهم منـه الى عالم الـواقع، الى عالم الحلم منه الى عالم الادراك أو المعاينة.

يتصل بجغـرافيا الـوهم بدرجـة كبيرة تلك المدينـة المعلقـة التـي شيـدهـا البنـاء المصري «ابن حـافظ الطير» إذ شيد مـدينة جميلة، صغيرة، معلقة في الفراغ، وفي الوقت عينه فوق الارض، والبحـر، في كل الجهات، مدينة فـريدة لامثيل لها، تبدو لكل شخص في اي وقت، سواء كان في الصحراء المقفرة، أو البقاع العامرة، في البحار والانهار، في اي مكان، اي جهـة، اينما وليت الوجهـة يمكن استحضـارها ثم دخـولها والاقامـة. لكن.. هـذا غير متـاح لاى شخص، انما لابـد من تـوافـر درجة معينـة من المعـرفـة والالمام بأجناس الطيـور.. ليس العلم المجرد ولكن المقصـود هــو الاحســاس بها وادراك كـوامنها (١٥٦)». هـذه مـدينة اقـرب الى الحلم والاسطـورة «الى عـالم المتصـوفـة وعبـاقرة الخيـال، هى مدينـة تكاد تكـون مـوجودة داخل الانسـان. اكثر من كـونها موجـودة خارجه» هى مـدينة العلم والفهم الكلي، المدينة التي سافرت اليها طيور فريد الديـن والعطار والحكماء، مدينـة الله التى سعى اليها اغلب المتصوفة.

تمت احـداث كثيرة في هذه الـروايـة في الصحـراء، بل ان الكثير من الامــاكن التي تزخر بها الروايـة هى اماكن صحـراوية في المقـام الاول، ومن هذه الامـاكن على سبيل المثـال لا الحصر: الــواحـة، الفسطــاط، الاقليم. الصحراء هى المكان الذي يتم من خلاله الرحيـل، لكنها ايضا مكان الاكتمال والهدوء. هى المكــان المقـابل او النقيض للماء، هى مكان لصراع الحيـاة والموت، هى مكان يحدث فيه احيانا الاتحاد بين العرامة والقوة والخصوبة الجسـدية وبين الفساد الاخـلاقي، لكنـه مكان يحدث فيـه ايضـا التطهر والوحي. الصحـراء ترتبط بالتراب والرمـال والموت، هذا الموت قد يكون مـوتا معنويا اكثر منه موتا ماديا، قد يكون موتا لطغيان الشهوات ومن ثـم حضورا للوعى، مــوتــا للجهل، ومـن ثم حضــورا للعلم والمعرفة، موتا لـلانشغال بالصغائر، ومن ثم مـزيدا من الاهتمام بـالقضـايا الكلية، موتا للانشغال بـالذات وانبعاثا للاهتمام ، بالمجموع.

نعتقـد ان رحلة «احمد بن عبـدالله» من القـاهرة، عبر الصحـراء، مرورا بـالواحـة والفسطاط والاقليم، وحتى بـلاد الغرب او المغرب، كانت رحلة لاكتشاف الذات، رحلة ترمـز الى عبوره لبحر الحيـاة، وتغلبه على الصعوبـات والمشكلات التي كـانت تعوق اكتماله وتمنع فهمه الكلي للوجود وللحياة، رحلـة عبر فيهـا من النقص الى الاكتمال، ومن الجهل الى المعـرفــة، ومن ثم تحولت هذه الذات الى ذات تتحرك في فضاء الحرية بعد ان كانت ذاتا منغلقة في اطار الضرورة: لقد عـرف «احمد بن عبدالله»، ومن خـلالـه عـرف «جمال بن عبـدالله»، ومن خـلالـه عرف «جمال الغيطانى» ومن خـلاله عرفنا ان الفـروق والحواجـز الموضــوعيـة بين الشرق العربي والمغرب العـربي هى فروق مصطنعة وهمية، وان الوحـدة العربية هى الحل المثـالي والضروري لكل مـا يعـانيـه العــرب الان من مشكــلات وانهيــارات وتخلف، لقـد عرفـوا وعرفنـا ان تاريخنـا وجغرافيتنـا تزخران بـالعديـد من البدائع والجواهر، وان كل ما نحتاجـه هو ان نرفع الغطـاء ونكشـف الستـار عن هـذا الـدر المكنون في تـراثنا الـذي يمكن ان يغيب اذا تغـافلنـا عنـه او نسينـاه، وهــذا العمل الابـداعي بمثـابة «الهاتف» الـذي ينبهنـا ويـوجهنـا نحو الكشف عن هـذه الكنـوز وابرازهـا قبل ان تسقط في اعماق «المغيب» ومن ثم فهو بقـدر ما يؤكد وحـدة الوجود بمعناهــا الصـوفي، فهــو يشير ايضـا، وبطـريقـة فنية، الى وحـدة سكـان هـذه المنطقـة من العـالم، او الى ضرورة هــذه الوحدة رغم كل شىء.

ارقام سحرية:

تلعب الارقـام في هــذه الـروايـة دور التعـويذة او الطلسـم، او البعد السحـري الذي تتحـرك من خلالـه وحولـه الاحداث ومن بين الارقـام الكثيرة التي تــزخـر بها الـروايـة سنكتفي بـالحديث عن الـرقم ٧ والرقم ٤٠.

يحضر الـرقم (٧) في هـذه الـروايـة في مواضـع عديدة، فهـو يشير في بداية الرواية الى الاخـوة السبعـة الــذين بنـوا سفينـة عظيمة ثم اختفوا وصـار غيابهم مثلا، كما ان «احمد بن عبدالله» عندمـا يصل الى بلاد المغرب كان يحمل معـه سبعة كتب عتيقة. كما انــه بعـد ان وصل ظل مجتمعـا مع «الشيخ الاكبرى» لمدة سبعة ايـام، والاخوة سكـان جـزيرة «تنيس» عنـدمـا ضـاقت عليهم الجزيرة خرجوا منها واتفقوا على ان يلتقـوا فيهـا بعـد سبع سنـوات. وكـان الحضرمـوتي يرتـدي خاتما يقـوم بتأمين القافلة فكان «لا يقترب منهـا عقرب لمسافة أميـال سبعـة من النواحى كـافـة (٤٢)». وسكان الـواحة «لم يستقبلـوا ضيفا منـذ سبعـة اجيــال (٥٩)» وذلك قبل ان يصل اليهم «احمد بن عبـدالله». والتقـاليـد التى توارثهـا القوم في الواحـة لم يطبقوهـا منذ سبعة اجيـال، منذ نـزول آخر غـريب على

الـواحة (٦٢) ولا يتأخـر ميلاد أي طفل بعـد وفـاة احـد سكان الـواحـة اكثـر من اسبـوع، والطفلـة الجميلـة التي مـاتت في الـواحـة واطلق عليها والـدهـا اسم «ابنـة الموت» ماتت وهي في السابعـة من عمرها. ومجلس كبير الـواحة يحضره «سبعـة من عقلاء القوم (٨٠١)» وبعـد الشهر السابع من حمل زوجتـه يجيء النداء لـ «أحمدبن عبـدالله» بان يـرحل. و«جمال بن عبـدالله» يضاجع المرأة الهنديـة «سبع مرات» وكان في استقبال «احمد بن عبدالله» عنـد وصوله الى المملكة سبعة رجـال وسبع نساء. وكان الاقليم «يحوى سبع مقـاطعـات، وسبعين مـدينة، وسبعمائة محلـة، وثماني واحـات (١٣٣)»، كما انه يصل الى عـاصمة الاقليم بعد اسبوع، ومركـز المدينة يسمى «ميدان البراري السبعة»(٢٠٥)» وكـان من يسمح لهم بـركوب هـودج الامـاني مع «احمد بن عبدالله» بعد ان تـولى حكم المملكة «يرشهم الخدام بالعطـور السبعة الشـافية (٢٦)» وكـانت في القصر غـرفـة تسمى «المرايـا السبع (٢٣٤)» وسبعـة من اركان الـدولة ولدوا انـاثا ثم تحولوا الى ذكـور. وهناك في القصر درجـات سبع مـؤديـة الى الشرفـة الـدائريـة حيث لا يسمـح بـالـوقـوف الا للحاكـم المطلق. وهكذا، فـاننا نجـد ان هذا الرقم يتكـرر كثيرا، وما ذكرنـاه هو بعض تكرارات هـذا الرقم في الروايـة وليس كلها، فما مغزى هذا الرقم؟.

رمزيا وميثولوجيـا يتكرر هذا الرقم في اساطير عـديدة من الشعوب وكـان العرب يسمون قـديما «بالسبـاعيين» كذلك يشير هـذا الرقم الى ايـام الاسبوع السبعـة والى السماوات السبع، والاراضي السبعـــــة، وحـالات القمـر السبعـة، والـوان الطيف، والسلم الموسيقي السبـاعي، والقـراءات السبع للقـرآن الكريـم ومراحل التصـوف السبع، المؤدية الى التنـوير والاشراق، وهي المراحل التي كانت رمـوزا شائعـة في الفكر العرفـاني والغنوصي والكيميـائي القديم، وهـو رقـم يشير ايضـا الى فكـرة الائمـة السبعة في التراث الاسماعيلى الشيعي، والى الخطوات السبع التى كـان على العارف ان يخطوها بنفسه حتى يصل الى هدفه، حيث يبلغ شجرة المعرفة بعـد الخطوة السابعة، وتحدث ابـو نصر السراج في كتابـه «اللمع» عن المقـامـات السبع «التـوبة ــ الـورع ـ الـزهد التـام ـ الفقـر ـ الصبر على المكـاره والبلايـا ـ التـوكل ــ الرضـا» ويشير هذا الـرقم ايضـا الى الاوديـة السبعـة التى تسلكها الطيور في طـريقها الى «السيمرغ» حتى تمثل في حضرتـه وتتحد بـه في وحدة شهـودية، وهي اودية الطلب ــ العشق ـ المعرفة ـ الاستغناء ــ التوحيد ـ الحيرة ــ ثم الفقـر والفناء، وذلك لـدى فريد الـدين العطار في «منطق الطير».

انـه رمـز الاكتمال والـدائرة المكتملـة والانجاز والمبادرة والتطهر والحكمة، وهو ايضـا رمز للحـركـة عبر الـزمان والمكـان وصـــــــولا الى المطلق والكلي، الى الأمـن والاستقرار والراحـة وحسن المآل، وهو ما سعى نحــوه «احمد بن عبـدالله»، واليـه ارتحل. امـا الـرقم ٤٠ فهـو رقم يـرتبط بـالاربعين يـومـا التي ينبغي ان تمضيهـا المرأة بعـد الولادة حتى يمكـن لزوجهـا ان يتصل بها، ويـــرتبط ايضـا بطقـــوس جنائزيـة احتفالية خـاصة بشعـائر مرور اربعين يـومـا على وفاة احـد الاشخـاص. وهو رقم يرتبـط ايضا بسن الاربعين، عمر النضج والنبـــوة، هـــو رقـم ارتبط في الاســاطير بـالعواصف والفيضـانـات وفي الاساطير المصرية القديمة كانت فترة موت وغيـاب «اوزيـريس» هي فترة صـــوم مقدارهـا اربعون يوما، وظل مـوسى عليه السلام فوق الجبل اربعين يوما حتى سمع صوت الله.

استغرقت رحلـة «احمد بن عبدالله» مع القافلة أربعين يـوما وقد قال عنهـا انه «ما من مرحلة اكتملت فيها غـربته منذ خروجه مثل تلك الايـام الاربعين، اذ يستعيـدهـا يخشـى، كأن مجرد احتمال عـــودتها بالخاطر مما يخيفـه (٤٦)».. كذلك فـانه عنـدمـا يصل المملكـة يظل في عـزلـة لمدة اربعين يوما بعـدها يبدأ في ممارسـة مهامه كحـاكم للمملكـة، وأيضـا فـان «احمد بن عبدالله» يمشي في نهاية الـرواية وحيدا لمدة اربعين يوما، «منقطعا عن الخلق تماما، بدأ ظهـور نخيل، اشكال غـريبة من الصبـار، تغير لون الرمـال من صفرة الى حمرة ايقن انه على وشك بلـوغ علاقـة فارقة خـاصة عندما رأي طيورا محومة (٢٨٨)»..

يحضر الـرقمان «سبعة» و«اربعـون» كرقمين يـرمزان الى الحيـاة والى الموت، الى الحركة والى السكـون، الى المتعة والى الالم، الى الشباب والى الشيخـوخة، الى الحلم والى الواقع، ومن امتـزاجهما يتشكل عالم زاخر بالدلالات والاحتمالات.

«بارودي» صناعة الزعيم:

«البـارودي» مصطلح نقـدي يشير الى «المحاكاة التهكميـة لنص ادبي او اثر فني او سمات مميزة لشخصيـة معـروفـة، بحيث تـراعى خصائص الاسلـوب الاصلي او مميـزات هذه الشخصيـة، ويكـون ذلك بقصد الاضحـاك، ليس لما فيه من تهكم او سخـرية، وانما لبراعـة مـا فيه من تقليـد، وهكـذا فـان هــذا المصطلح قـد يشير الى المحـاكـاة التهكمية» لنص ادبي كأن أقلـد اسلـوب «شكسبير» او شخصيـة «دون كيشـوت» من خـلال المبـالغـة في اظهـار خصـائصهما بغرض الـوصول الى دلالـة اكبر من مـــوقف الاضحـــاك النـــاتج عن المحـاكـاة، او ان اقوم بمحـاكـاة تهكميـة لشخصية واقعية لا بهدف السخـرية منها في المقـام الاول بل بهدف اتخاذ مـــوقف مضاد منها، ومن كل ما تمثله من تصرفات وافكـار، وقد كـان «جمال الغيطاني» هنـا كما اشـار «صـلاح فضل» يعتمـد على المرجعيـة التـاريخيـة القـريبـة في وصف اجـراءات تحـويل الشخـوص الحاكمـة الى اساطير متألهة».

كما ذكرنا فان كاتـب هذه الرواية بقدر ما هو مشغول بجغرافيا الوهم بقدر ما هو

مشغول بتاريخ الواقع، ويتجلى انشغاله هذا بتاريخ الواقع على ابرز وجه في تلك الفصول التي تدور في المملكة بعد وصول «أحمد بن عبدالله» إليها؛ فهذا الانسان الذي لا تربطه ايه صلة عضوية او وظيفية بسكان المملكة يستقبل استقبالا اسطوريا، ويتم تنصيبه زعيما، ويفصل الكاتب كثيرا في تصوير طقوس تكوين الزعيم وصناعته، وهى طقوس تنجح في النهاية في جعله اقرب الى الزعماء الملهمين (او الكارزما) الذين على شاكلة «نابليون و«هتلر» و«موسوليني» وهم زعماء بقدر ما احاط شخصياتهم من سحر وغموض وجاذبية بقدر ما احاطت نهايتهم من مأسوية وفشل وانهزام، وهكذا فاننا نجد هذا الزعيم المصنوع يهرب من مملكته اثناء انشغالها الكبير بالاستعداد للحرب وملاقاة الاعداء تحت وطأة هاتف باطني يدعوه دوما للرحيل.

اصبحت اشاراته محسوبة، وكلامه بقدر، وحركاته مبرمجة، وابتسامته مصنوعة بعملية جراحية بحيث يظل مبتسما طيلة الوقت «ابتسامة فريدة، تميز رأس البراري، ابن الشمس، صاحب النفحة، عن سائر الخلق، سفورها الدائم يكسف العيون الجوارح يهدىء الخواطر اذا اضطربت، يحل المشاكل اذا تعثرت، يثير الانس والطمأنينة، بعد ظهورها، واستتبابها، يبدأ الرسامون عملهم(١٦٣)». وايضا «حركة دماغي ابطأ، لا التفت الا بقدر، ولا اكثر من التطلع فوقي او حتى تحتي، ومعظم الامر الى الامام، وباتجاه نقطة محددة، حتى قيل ان اعتى الرجال قلبا واثبتهم فؤادا لا يقدر على مواجهة عيني الا لحيظات، بعدها لابد ان يطرق (١٦٦)».

من خلال التركيز على الصوت والنظرة والحركة والابتسامة واشارات الايدي واشكال التحية، ومن خلال طقوس المبايعة والاقوال المأثورة للزعيم وهتاف الجماهير، واجهزة امنة، والموسيقى النحاسية، والاغاني الحماسية وديوان الرئاسة، وغير ذلك من الطقوس تتم صناعة الزعيم وبعد ان كان «احمد بن عبدالله» يسخر في داخله ويكاد يقهقه مما يحدث له، فانه تدريجيا يتقمص الدور ويصبح زعيما نموذجيا من زعماء العالم الثالث العسكريين الذين يتجسسون على شعوبهم ويدخلون حتى الى غرف نوم رعاياهم، ويهدرون طاقات بلادهم، ثم يهربون عند اول تحد او مواجهة خارجية، انها شخصيات ضعيفة الانا والانتماء، ومن ثم تبالغ في اظهار قوتها الخارجية، من خلال طقوس ومراسيم وقوانين واحتفالات خارجية مرسومة بدقة مصنوعة بعناية. وعندما يخرج الزعيم عما هو مرسوم له، عندما يخرج على النص تظهر طباعه البدائية ويتجلى جهله.

في الرواية إدانة واضحة لكل ما هو ضد حرية الانسان، واستنكار واضح لعمليات القمع والاستبداد والاستهانة بكرامة الشعوب وفيها تذكير بحقوق الاقليات، وادانة لعمليات التلصص التي يقوم بها البصاصون الذين ادانهم الغيطاني سابقا في روايته الفذة «الزيني بركات». في الرواية تشخيص لحالة الوعى الجمعي الذي يغيب أو يُغيب او يسمح لقلة بتغييبه، في فيفقد حقوقه، ويفقد مبررات وجوده وفيها رصد لهذا التاريخ المستمر من الظلم والقمع والاستبداد في المشرق والمغرب وفيها دعوة واضحة الى الديمقراطية والحرية. ومن خلال رصد الجانب السلبى المظلم للمكان (الظلم والاستبداد والتخلف) والدعوة الى انبعاث الجانب الايجابي المضيء (العدل والحرية والديمقراطية) يتشكل تاريخ المكان الذي رصدته هذه الرواية والذي حلمت به ايضا.

ملاحظات ختامية:

حاولنا في هذه الدراسة ان نرصد بعض الملامح المميزة لرواية هاتف المغيب اللروائي العربي من مصر «جمال الغيطاني» وتظل الجوانب التي اشرنا اليها في هذه الدراسة تحتاج الى المزيد من البحث والدراسة كما ان هناك بعض الابعاد الاخرى التي مازالت تحتاج الى الاستكشاف والاستقصاء ونذكر منها:

(١) التناسخ والتحولات:

فالشخصيات التي تختفي في بعض مواضع الرواية تعاود الظهور في مواضع اخرى، فمثلا شخصية «قصاص الاثر» كلما اختفت من مكان، او من عصر، عاودت الظهور في مكان اخر، وفي عصر اخر، كما ان والد «التنيس» واخوته الذين اختفوا يعاودون الظهور في اماكن اخرى تخلد ذكراهم، من يختفى في الشرق يظهر في الغرب، ومن يغيب في الغرب يظهر في الشرق، ويرى «جمال بن عبدالله» في «احمد بن عبدالله» صورته الاخرى الغائبة، توأم روحه ومثال عقله ووجدانه (زمنه المصري في مقابل زمنه المغربي).

وهكذا فانه لا شيء يفني، وتضم وحدة الوجود الشرق والغرب في اتحاد ابدى لا ينفصم رغم مظاهر الغياب الظاهرة. وفي الرواية ايحاء بان هذه الذات الكلية المنشطرة متعددة الاشلاء تحتاج الى المزيد من الجهود والبحث من اجل تجميع هذه الاجزاء المتفرقة وتوحيدها مرة اخرى.

(٢) الاحلام والرؤي:

تلعب الاحلام والرؤي دورا كبيرا في تشكيل عوالم هذه الرواية ففى مثل هذه اللحظات كان يجيء الهاتف «ارحل» وهى لحظات او «لحيظات» وصفها الكاتب بأنها «يصعب تحديدها، اذ تتحول الافكار الى صور لا رابط بينها، تبدو متسقة في البداية لكنها سرعان ما يفلت عقالها، تتضاءل، تتحول الى مساحات معتمة، متصلة، تتخللها رؤي تتلاشي مع اليقظة (٤٩)»..

ويصف «احمد بن عبدالله» تلك الليلة القديمة التي جاءه فيها اول هاتف بانها ليلة اصابه فيها الارق ثم جاءه الهاتف «عندما بدأ خوض المسافة الفاصلة بين افول اليقظة والايغال في النوم، اذ تتميع

الجمادات وتتداخل الاوقات، تتوالى الصور المبهمة، يمتزج الحنين بالتوقع بالامل في الاتي، باستنفار العزم وعقد النية، وبزوغ ندم على ذنب مجهول بدر منه يوما (١٣)»..

هكذا كان الهاتف يأتيه دوما بين اليقظة والنوم، قبل الايغال في النوم، او بين النوم واليقظة، جاءه الهاتف في البداية في مطلع شبابه فارتحل ثم جاءه عندما صادق «الحضرمي» وتعلم منه وكاد ان يتوحد معه فارتحل، ثم جاءه عندما اوشكت امرأته على الولادة في الواحة، ثم عندما كانت مملكته تستعد للحروب في المملكة، وفي كل مرة جاءه الهاتف فيها ما بين اليقظة والنوم، كان يصحو ويرتحل، ويترك شيئا عزيزا عليه قريبا من قلبه، ترك القاهرة في المرة الاولى، وفي المرة الثانية ترك الحضرمي، وفي المرة الثالثة ترك زوجته وابنه، وفي المرة الرابعة ترك ملكه وسلطانه، وهكذا.

وفي الرواية مشاهد احلام كثيرة واشارات كثيرة لاحلام الطيران في الهواء، او السباحة تحت الماء، اضافة الى احلام التذكر للطفولة وللقاهرة ومقاهيها وشوارعها، وكلها تشى برغبة عميقة استولت على عقل ووجدان «احمد بن عبدالله» ودفعته دوما الى تجاوز الممكن ومقاربة المستحيل.

(٣) اللاوعى الجمعى السلبي:

في فصل «العكاكزة» يصف «احمد بن عبدالله» ما رآه من حالات اضطراب الوعى وفقدان الارادة لدى هؤلاء الناس الذين انفصلوا عن العالم فجلسوا يأكلون ويشربون ويتساندون ويرقصون وينغمسون في الملذات وكلهم كانوا «اما يمسكون او يستندون او يضعون الى جوارهم تلك العكاكيز الخشبية، مع انهم صحيحو البنية، خطوهم سليم (٢٧٣)»..

في هذا المجتمع اكتسب الرجال ليونة النساء، واكتسبت النساء خشونة الرجال، هو ليس تحولا عضويا كما كان الحال في المملكة، بل تحول بالخصال والخصائص، انعكست الادوار وانقلبت المعايير، الرجال لم يعودوا يشعرون بأية نخوة او شهامة او غيره على زوجاتهم او بناتهم أو اخواتهم. والشرطي اصبح هو السارق، والطبيب اصبح يقتل المريض بدلا من ان يشفيه، وقام الحيوان بدور الانسان، والانسان بدور الحيوان، لم يعد هناك قانون، ولا ميثاق اخلاقي ولا ضوابط ولا معايير، ومن ثم يرحل «احمد بن عبدالله» سريعا عن هذا المكان، يرحل دون هاتف باطني، يرحل اختياريا في مقابل مرات رحيله الاخرى التى كانت كلها اجبارية وذلك لانها كانت رحيلا عن اماكن يحبها او اشخاص يعشقهم.

(٤) علاقة الزمان بالمكان:

انشغل «الغيطاني» في هذه الرواية كثيرا بعلاقة الزمان بالمكان، ففي الرواية مقاطع عديدة تركز على رصد حالات اضطراب الوعى بالزمن وتأثير ذلك على مسار الاحداث وعلى انفعالات الشخصيات وافكارها، هذا الوعى المضطرب او المتغير بالزمن ينعكس بالضرورة على ادراك المرء للمكان. يقول «احمد بن عبدالله» «من رحيلي الطويل ايقنت ان العمارات والخطط ليست ما تبدو، لكنها ما تحوى وتخفى ايضا، ما جرى فيها عبر ازمنة مندثرة مولية، طاوية لكل شيء، صغر او عظم، ليست القاهرة ما تلوح للعابر، او المقيم الغافل، انما ما جرى لها وفيها، وعند الانسان الفرد ربما لا يكتمل المكان الا برحله الى موضع اخر فيرى الاول على البعد (٢٥٧)». ويقول «جمال بن عبدالله» «الفناء الذي كاني يبدو رحبا نسيما اقطعه جريا اقبل ان تحل بي المحنة التى اقعدتنى هذا الفناء ضاق على مداه، الغرفة الداخلية التى ولدت بها لم تعد تعنى شيئا ادخلها كثيرا فلا اذكر ذلك، واذا خطر لي فكأنما يمت الى شخص اخر، كأنني اطالع تاريخا قديما يخص غيري ، مع غياب احباب وتلاشى عادات تبدلت الجدران مع انها لم تهدم وتغيرت الابواب مع انها لم تخلع، وتباعدت او تدانت الغرف مع انها لم تتحول. لكن.. ثمة ما يستعصى على الرصد. ما لا يمكن ان اعبر عنه بكلمات يؤكد ان المكان ينتقل في ثباته وان لزمته، يرحل عنك وترحل عنه وان اقمت فيه عمرك (٢٤٠ ـ ٢٤١)».

ان المكان رغم ثباته الخارجي يتغير في داخل الانسان بسب مرور الوقت وبسبب خبرات المعاناة والالم، فعندما يختلف الزمن او يضطرب او لا يكون كما نهوى، عندما لا يكون زماننا ليس كما نهوى ونتمنى يختلف مكاننا ويضطرب ويضيق ويحاصر الوعى ويخنقه ايضا، ومن ثم يلجأ الانسان الى الخيال لإيقاف اضطراب الزمان ولتحريك حدود المكان وتوسيعها، ومن ثم تظهر الازمنة الدائرية التي تحاول ان تهرب من الفناء وتلامس الخلود، وتظهر جغرافيا الوهم التي تحاول ان تضيف الى المكان الموجود الضيق اماكن جديدة مليئة بالاخيلة والتهويمات. لكنها اخيلة وتهويمات دائما ما تعود بنا الى الواقع، بكل ما يشتمل عليه هذا الواقع من جغرافيا وكل ما مر عليه من تاريخ.

● الارقام الواردة بين القوسين تشير إلى الصفحات التي اخذنا منها هذا الفقرات من رواية «هاتف المغيب».

شاكر عبدالحميد: ناقد وأستاذ علم النفس بجامعة القاهرة.

المكان ـ السرد في مدن الملح

مريم خلفان ـ الامارات

عبر التشوف المطروح في النص، لما يجب أن تستوعبه الرواية، وكيف تكون صوتا لمجاميع من البشر ينبنى السرد في «مدن الملح» مفسحا المجال لجميع الأطراف ان تقول شهادتها.

ويتدفق السرد ، معريا الأحداث، لا صانعا لها ، لأن الرواية تعتمد الحدث التاريخي ، ولا تصطنع أحداثا خاصة سوى تلك التى يمكن أن تنجم عن الحدث الأساسي وتتجاوب معه، وقد سبق رصد الحدث الأساسي من خلال مقارنة الزمن الروائي بالزمن التاريخي.

فكل الأحداث هى أحداث تاريخية تتم تعريتها في النص وكشف مختلف جوانبها بالحوار ، بالوثيقة بالقصة ، تمهيدا لاعادة الرؤية.

نتوقف عند العنوان ، والعناوين الفرعية، والبدايات والنهايات، لنستعين بها في الدخول إلى فضاء السرد.

العنوان الرئيسي «مدن الملح» يستدعى في أذهاننا الهشاشة وسرعة التلاشي، أمام أي اختلال طفيف في مقومات وجود هذه المدن.

«فالعنوان يعلو النص ويمنحه النور اللازم لتتبعه» . وتظهر في ثنايا النص إشارات كثيرة الى العنوان الرئيسي . يقول مالك الفريج المستشار المالى لخزعل ، عن مدينة فنر المزمع انشاؤها في الصحراء والتى تعكس صورة بقية المدن. «وتقوم مدن الملح ترتفع تكبر إذا جاءها الماء فش ولا كأنها قامت» اما العناوين الفرعية فتغنى العنوان الرئيسي . فعنوان الجزء الأول «التيه» تبدأ معه الهشاشه ويبدأ معه الضياع «واتيه المفازة يتاه فيها والجمع اتياه».

ونجتاز عتبة العنوان «التيه» لنفاجأ بالألفة ألفة وادى العيون ، لنعرف ونخبر طعم الألفة، وليتسنى لنا كقراء أن نعرفها ، ثم نعرف بعد ذلك حرقة التيه واغترابه ذلك التيه الذى سيبتلع المكان كله ، وليس وادى العيون فقط.

في الجزء الثاني «الأخدود» تدخل موران الضيقة ، صيغة المبالغة من «مور» بعد الاخدود نجتاز عتبة أخرى «تقاسيم الليل والنهار» وهي عزف من ذاكرة الراوي على كليهما ، عود الى البدايات الأولى، التداخل الأول مع العالم الخارجي، فشهوة المكان سيطرت على خريبط «سنة بعد اخرى يزداد خريبط قوة ونفوذا ويزداد عدد أولاده وعدد زوجاته ، كما أن البلدان الأخرى المحيطة به تثير شهيته ، وتحرضه على أن يضمها».

ومع التقاء هذا بالمطامع الغربية، والسيطرة وظهور النفط في المنطقة ، تنتج عن ذلك كله هشاشه المدن القائمة.

ثم «المنبت» وهو المقطوع من جذوره ، الزائد غير المرغوب فيه تنويع على العدائية وهي عدائية المنفى ، الذى يتسع كل يوم ويزداد.

بعد ذلك نستقر في آخر الرحلة في «بادية الظلمات» ورغم كل هذا التحول ظلت ملامح الصحراء ثابتة ، لكنها ليست صحراء فسيحة ومشرقة كما كان حالها ، بل مظلمة بالخراب الذي حل بها ومن خلال الشهادات والأصوات التي يضج بها النص ينفتح الزمن على المستقبل . كتب روبرت يونغ في مذكراته :

«ماذا يفعلون بناطحات السحاب الزجاجية اذا أصبحوا عاجزين عن تأمين التبريد لها ؟ هل يريدون أفرانا اضافية زيادة على الجحيم الذي يعيشون فيه ؟ هل يريدون مزيدا من مصائد الغبار اذا راكموا ذلك الفرش والاثاث المصمم للمناطق الباردة ؟ وماذا يفعلون بهذا الكم الهائل من الاجهزة اذا عجزوا عن اصلاحها؟».

وثمة إشارات اخرى ، الى جانب العنوان تغنى فضاء السرد امامنا الا وهى الأقوال التى تعقب العنوان ، وتشير إلى انفتاح النص على نصوص أخرى، ويتم

هـذا في «تقـاسيم الليل والنهـار» وفي «المنبت».

في «تقـاسيم الليل والنهـار» هنـاك صفحة كاملة تمتلىء بالأقوال :

ـ المثل البدوى : ذاك الغيـم جاب هـذا المطر.

ـ قـول أحد أبطال مسرحيـة تشيخوف «الأخوات الثلاثة».

كل الأقـوال السـابقـة تشير الى أن مـا حدث كان له أسبابه وهاكم الأسباب ، لكن يجب التـذكـر انـه وحتى في هـذا الـوضـع القــائم تكمن احتمالات المستقبل التى تـريـدونها . والسرد يقوم بـاضـاءة هـذه الاحتمالات ويـدفع القـارىء إلى العمل من أجل حياة قادمة مغايرة لما هو حاصل.

أمـا الحديث الشريف في المنبت ، فمنـه يأخذ الجزء عنوانـه ، وهو اشارة الى أن كل مكـان منبت ومقطوع عـن أصله ومنشئـه تماما كما حدث لخزعل.

● **البداية والنهاية :**

يبـدأ السرد في «مـدن الملح» من تقـديم وادى العيـون ، من تقـديم المكـان، أو بالأحرى من تهيئتـه للدور الذى سيلعبه في النص ، بألفته وقسوته، وحيث يفرد وادى العيون على أول سطر في الرواية :

«إنه وادى العيون ...»

وينتهى بـالجزء الخامس ، بمقتل فنـر وتعيين مانع حاكما جديدا ، وليس ثمة غير الوعود التى تقدم وتظل مجرد وعود :

ـ البدء باعداد الدستور.

ـ تنفيذ عدد كبير من المشاريع.

ـ وعد بالعفو عن المساجين.

ويختتم بـالأقـوال ، بحوار هـدلـه الفـرحـان جاره بيت عمير خـال فنـر، مع زوجهـا. وذلك بعـد أن خمد صـوت رأس الماعز في بيت عمير وبعـد أن أخذ كل من في البيت الى السجن.

«شنهوا الى بـلا الناس، مـايشوفـون، مـايسمعون ؟ مـايمشون بين القبـور؟ رد حمد الدولعى :

الناس شـايفين كل شيء يإهدلـة ، بس يلـزم غيرهم يشـوف ويسمع ويمشـى بين القبور حتى يتعلم.

وغرق الاثنان في الصمت والتأمل.

وبـدأت مـوران تتصنـت وتتلفت وتترقب.. من جديد.

إن السرد كلـه عـود من تلك النهـايـة، مقتل فنر ، إن نهاية السرد تـؤثر في كل شيء مـوجـود ، إنها والبـدايـة عمـودا الحبكـة الروائية.

أما البـدايات الـداخلية للتقسيمات غير المحـددة أو المرقمـة ، فـانها تتـابع تقـدم انهيـار المكـان الأول بـزمـانـه الطبيعي ، وتـرصـد تقدم الـزمن التـاريخي وتحول الشخصيات في ظل الزمن المتحول.

● **بنية النص :**

تقوم «مـدن الملح» على التحام الـروايـة بالتاريخ ومن خـلال تغلغها به. ان التاريخ يأتى الينـا بملابس الـروايـة، حـاملا معـه مـلامحـهـا متقنعا بها ، ولـذلك فـان السرد الـروائي هو في الاصل سرد تـاريخي يكتب التـاريخ من خـلال الروايـة ، يكتب مـا لم تحفل به كتب التاريخ المزوقة والمصقوله ، تـاريخ النـاس البسطـاء في معـانـاتهم اليومية . إن الروايـة تصبح الوجه الآخر للتاريخ الـرسمـى «تاريخ من لا تـاريخ له» تاريخ امة وتاريخ قطاع كبير من البشر.

يتـوزع السرد في الأجـزاء الخمسـة للروايـة، حيث ينقسم كل جـزء الى فصول صغيرة غير مـرقمـة ، متقـاربـة في الحجم تصل الى ٢٥٨ فصـلا ، إن هـذا التقسيم اقرب الى تلال الصحراء المتشابهة المتقاربة . يبدأ السرد من التيه ، مـن الوسط، ويتقدم الى الامام في الاخـدود ثم يعـود الى الوراء في «تقاسيم الليل والنهـار» والقسم الاول من بادية الظلمات ، ثم يعـود الى الزمن القريب بادية الظلمات القسم الثـاني والذي ينتهى به النص.

يستمد هذا البناء شكله من المكان حيث ان هذا البنـاء يشبه خيمـه البدوى ويتردد هـذا القـول كثيرا في النـص . يقـول متعب الهذال وهو يـدعو للوادى «يـارب ياصحب الخيمـة الـزرقاء» وشمران في مـوران يردد نفس الـدعـاء» يـارب يـاصـاحب الخيمـة الزرقاء».

وخيمـة البـدوي تشبـه الصحـراء، واسعـة ومفتـوحة وغير محددة بـدقـة، في نفس الـوقت تسمح للاشيـاء بالعبـور من جميع الاتجاهـات. إن ذاكرة الـراوي تشبه الـريح التى تتخلل الخيمـة. الـريح ذاكـرة الــــراوي التى تهب فتحـــرك الأشيـــاء والحوادث وذاكرة الراوي لا تترتب زمنيا . وهو اختلاط مقصود تـفرضـه الرؤية التى تـرصد الالفـة والعدائيـة فالسرد يبدأ من الحاضر ليغوص في الماضي . يبـدأ من الالفة الصافية من وادى العيـون ويتابع الانتقال من الالفة الى العدائية.

ولنلمس البنـاء الروائي عن كثب فـاننا نعيـد تفكيك الحكـايـة ـ لنقـوم بـالقـراءة العالمة.

إن الراوي يعيـد صياغة الحكـايـة وهو يبدأ من لحظة قائمة في الحاضر، لينطلق الى الماضي، انها قراءة حذرة محفـوفة بأشواك الكذب والتزويـر والقصص المختلقة . وهو هنـا يـدفعنـا معـه للبحث وسط ركـام الأكاذيب.

«يمكن أن نفكـر بتحـرك سـام ، دقيق ومحدد ، فيصبح القـارىء مسـؤولا عما يحدث في نواة العمل الادبي الـذي هو مرآة وضعنـا البشري، وذلك بـالتأكيـد على غير علم منه كما هو الحال في الواقع».

فاذا مـااستجبنا للقـراءة العالمة لنفكك وحـدات السرد، تنتهى الروايـة بمقتل فنـر على يـد ابن اخيـه ضـارى بن عمير ، ولم يحدد الـراوى سبب القتل، فضـارى زوج لابنة الحـاكم المخلوع خزعل، كذلك هو عاد قريبا من أمريكا، ويترك الراوى التساؤلات بلا اجوبة.

وقـد تم خلع خـزعل نتيجة المنـافسـة الشديدة بينه وبين فنر، هذه المنافسة تعود لأيام خـريبط الذى أراد أن تكون لـه قبيلة من الأبناء والأحفاد ، لذلك كثرت زوجاته ،

وكثر اولاده، وقد أراد أن تكون له هذه القبيلة، لأنه سبق وأن طرد أبوه مرخان من موران ولجأ الى الفراهيد، وقد قام خريبط باستردادها والاستيلاء على حصنها المنيع، وقد تسنى له ذلك بمساعدة الانجليز، لأنه لجأ اليهم في وقت ظهور مطامعهم للسيطرة على المنطقة، في حين لجأ منافسه مزهر بن سحيم إلى تركيا، الدولة الآفلة في ذلك الوقت، لذلك كان خريبط هو الرابح.

والبنية الروائية تتجه كلها نحو الكشف عن تلك التحولات.

والراوى في النص راو تاريخي يبدو عليما بكل شيء لأنه يعيد قصة خبرها وعرفها من قبل، وعاش بعضا من أحداثها ومالم يعشه بنفسه سمع به على الاقل، وبعد ذلك يكتشف ان الحكاية كلها زورت وكتبت بشكل آخر فيكتشف اهمية خاصة لاعادة القراءة لذلك يحاول التذكر، ومن هنا تقوم بنية السرد على ذاكرته التي تحاول ان تستجمع الملامح الهاربة للأمكنة والبشر، في زمن مضى وكاد ينسى إن هذا النسيان هو مايعمل الراوي ضده فهو يحاول انتزاع صور الاشياء ملامحها ويحاول ان يعيد اليها طزاجتها الأولى، لعل من يقرأ يفهم ماحدث.. يفهم كيف زور التاريخ وشوه الواقع.

«تذوي التفاصيل» تتراجع ثم تغيب وحتى تلك التى لا تزال عالقة بالذاكرة ولدتها الرغبة او ولدها الخيال الجامح، لأن أية محاولة لاستعادة صور الأشياء والأماكن والملامح تصطدم بالنسيان الذى يتمدد كالهواء الساخن، يجعل كل ما جرى أقرب الى الحلم».

والراوى هنا يكتب على طريقة كتاب التاريخ الاسلامي، وهى إحدى المميزات المرتبطة بالرؤية حيث أن موقع الراوى وهذه المسافة التى تفصله عن الحدث تناسب انبناء النص القائم على تعدد المحكى والسماح لشتى الانواع الحوارية بالدخول الى النص، فيظهر النص وكأنه سيرة ذاتية للمكان.

«وبعبارة اخرى فان المنطقة التى تحصل فيها الوقائع هى التى تروى ما جرى بلغة منتظمة متزنة هادئة تذكر بالاساليب المشهورة فى روائع الروايات العالمية وتقترب، ايما اقتراب، من أسلوب رواة التاريخ الاسلامي، يذكرون الكوارث تعقب الكوارث فلا تثير لهم جارحة ويبقى الكلام على حظه الوافر من الاتزان الموضوعي.

إلا أن هذه الحيادية خادعة، ذلك أنه من خلال الوصف والذي يبدو هو الاخر في بعض الاحيان حياديا وتقريرا من خلال الوصف المبطن بالسخرية تظهر رؤى الراوي غير الحيادية، والمنحازة أبدا للألفة، يظهر ذلك وبشكل خاص في وصف الشخصيات.

وقد تمت الاشارة الى ذلك في فصل «المكان / الشخصية» كما أنه يظهر في بداية السرد، ذلك انه لم ينطلق من بداية الحدث وانما بدأ من انهيار الألفة في وادى العيون.

وترتبط هذه الطريقة في السرد، طريقة الراوى العليم بكل شىء أو الرؤية من خلف كما يسميها النقاد، بضمير الغائب. فالراوى العليم بكل شيء هو الذي يروى الحكاية «أن أبسط الصيغ الاساسية للراوية هي صيغة الغائب».

والراوى من هذا الموقع، موقع العليم بكل شيء كثيرا ما يغير مواقعه ليستطيع أن يلم بهذه المساحة الشاسعة من الزمان ومع هذا العدد الهائل من الشخصيات.

فأحيانا يقرر الحالة التى ستقع فيما بعد كأن يصف رحلة صويلح الهديب وفواز الهذال الى عجرة حيث يلتقيان بابن الراشد وحيث تتغير الاحداث.

«ان فراقا من نوع ما كان يرفرف فوق الرؤوس، كان يصرخ في الظلمة في ساعات الليل الأخيرة او في ساعات الفجر، إن هذا المجهول الذى بدأ يغرقان فيه خطوة بعد أخرى ماابتعدا عن الحدرة، لن يستطيعا النجاة منه ولن يفارقاه حتى النهاية».

كذلك الاشارة التى جاءت في «الأخدود» الى مصير سلمى ابنة المحملجي، والتى تكشف في آخر «الاخدود» وفي «المنبت».

لكنه أحيانا يراقب من بعيد، كأن يصف مرور ابن الراشد بهاجم وخاله دون أن يشير إلى أن الذى مر هو ابن الراشد، وانما يشير الى ذلك من خلال الابتسامة الذاهلة على وجه هاجم.

أحيانا يكون الراوى في موقع المراقب فقط، العين المشهدية المفتوحة على المدى الرحب، تمر عبرها مختلف التغيرات، والصور بحيادية مطلقة، فها هو يصف جهاز الراديو الذى وصل أول مرة الى حران كهدية من حسن رضائى الى الأمير خالد، امير حران.

«كان اثنان منهما يتعاونان على حمل كيس متوسط الحجم، ويبدو أن مافي الكيس ثقيل وثمين لأن طريقتهما في حمله، ثم عندما انزلاه على الارض، أوحت بذلك، أما الثالث فكان يحمل قطعة مكعبة من حجر أسود يشبه الفحم».

لم يقل بطارية ولم يسمِّ شيئا، وانما وصفه بعين ترى الاشياء لأول مرة دون أن تعرف عنها أكثر مما يبدو في مظهرها الخارجي.

أما عثمان الاصقى، الذى حضر السهرة عند الأمير، ورأى الراديو فقد حاول ان يصفه بعد الحاح الناس في المقهى عليه:

«أما حين حاول، وقد حصل هذا بعد الحاح وانتظار وبعد تردد طويل، فقد قال إن لدى الامير شيئا عجيبا: صندوق لكن ليس كأى صندوق. مثل سحارة الشاى.

ورغم هذه الهيمنة الواضحة على كل شىء، فاننا نكتشف كثيرا من الأصوات المتعددة والتى يفسح لها الراوى المجال لتدخل في سرده ولتكون شهادة على عصرها، أنه يستعين بعدد كبير من الرواه ومدونى الحوادث، أحيانا باسمائهم، وأحيانا آخرى، حسب جنسهم أو وظائفهم: قالت النسوة قال المسنون، قال التجار في السوق.

«إن سيطرة أحادية الراوي العالم بكل شيء أصبحت غير محتملة في العصر الحديث مع التطور الثقافي العريض للعقل البشري، بينما أصبحت النسبية المتشعبة في النص القصصي اكثر ملاءمة».

● **الحوار :**

تكتسب كلمة البطل ، والمتمثلة في الحوار ، اهمية استثنائية في «مدن الملح» ذلك ان هذه الكلمة شهادة على عصرها، شهادة على الانسان «ووظيفة البطل الاساسية هنا ان يتكلم وان يقول : «فما يتصف به الجنس الروائي ويتميز به ليس صورة الانسان بحد ذاته ، بل هى صورة اللغة ولكن على اللغة ، كيما تصبح صورة فنية ، أن تصبح كلاما على شفاه متكلمة وتقترن بصورة الانسان المتكلم».

والراوى كلى الحضور ، يعلق على الحوار بين المتحاورين وينقله بينهم ، لكن رغم ذلك يبقى للشخصية استقلالها الكامل عنه وعن لغته تنطلق من رؤى ومواقف يفرضها دورها وموقفها من التغير.

«كان متعب الهذال في حالة من الغضب والانفعال الى درجة قد يفعل شيئا غير عادى ، أحس هديب بذلك اكثر من الآخرين ، قال في محاولة لان يغير الجو :

– يا أبو ثوينى ، أردنا أو لا العفاريت ستصل ديرتنا ، والقضية ما منها حيلة.

رد متعب بعصبية :

«العفاريت وصلت ياهديب .. وصلت .. وصلت».

وتقوم الرواية على المشاهد الكبرى سواء كان ذلك في تقديم الانسان في مكانه أو في تقديم الأحداث ، لأن الحدث يتم في الفضاء المفتوح أو فضاء «العتبة» ويتم ذلك من خلال الحوار المشهدى.

وهنا يسمح الراوى للغة العلوم، اللغة الشفهية بالدخول الى الرواية ويستخدم لهجات ورطانات مختلفة، ويتم في نفس الوقت الكشف عن مواقف الشخصيات من التغير، من الحدث وتعليقها عليه ، وعلاقتها به ، خصوصا أن الحدث ، هو حدث عام يهم كل الشخصيات الروائية والذى يخلق الفرق بين شخصية واخرى هو موقفها منه.

وتختتم أجزاء الرواية الخمسة بالحوار المشهدى الذى يوضح موقف الشخصيات.

ففي التيه .. ينتهى الجزء بحوار ابن نفاع وخزنة الحسن ، رغم أن كلمة ابن نفاع تنهى السرد تفاءلوا بالخير ... لكن لا أحد يعلم الغيب».

إلا أن السياق يشى بأنهما لا يتوقعان اى خير.

في الأخدود ينتهى الجزء بزيارة شمران لحماد المطوع مع شداد بخصوص ابنيه نجم وبدر الا ان وزير الداخلية يرفض الافراج عن نجم لأن نجم «سالفة ثانية» ويرفض شمران الافراج عن نمر ويفضل بقاءه مع اخيه في السجن ويقول «كل واحد له حق يصله ، وخلى نمر يونس اخوه ياحماد .. ونشوف».

وتستمر موران تسمع وتنتظر وتتوقع من ذلك الكثير.

كذلك تنتهى تقاسيم الليل والنهار بأقوال شمران ، وفي المنبت بجوار شايع السحيمى مع زيد الهريدى عن الخيل.

وقد سبقت الاشارة الى نهاية بادية الظلمات في حوار بين هدلة الفرحان وزوجها حمد الدولعى.

وتأتى اللهجات ، بما فيها اللهجة المحلية ، أو كلام العوام كما يسميه منيف، لتكمل السرد وتنفتح عليه ، ان الابطال هنا يدخلون مميزين بلغاتهم والتى تحمل رائحة المكان الذي جاءت منه الشخصية.

ان هذا التعدد في اللجهات ، وهذا الامتزاج ، وبهذه الطريقة الحوارية يعبر عن تعدد الأصوات الكامنه خلف هيمنة الراوى العليم بكل شيء، ويعبر كذلك عما حل بالمكان من تغير وكيف عبرت إليه أمكنة أخرى ، بواسطة الشخصيات الأخرى، من غير المكان وسواء كانت هذه الشخصية مع التغير ام ضده . إن توزيع الأصوات من خلال كلمات الأبطال ، وتنوع هذه الكلمات بتنوع القائلين ومواقعهم من التغيير ، هو بالضبط ما يهم منيف لكى تكون الرواية شاهدة على عصرها – ص ١٦٧ – مبلله بالتفاعل الحى بين الانسان والاحداث التى تغير حياته ، وهذه الكلمة مرتبطة اساسا بالحدث الخارجى.

وغالبا مايميز كلمات الشخصيات حسب العلاقة بالمكان وحسب تطور الزمن وتغير الاحداث، فالشخصيات المعارضة يتم حديثها في الخارج في فضاء العتبة اما الشخصيات القابلة فان حديثها يتم فى الداخل ، القصر ، الصالة ، جهاز الأمن والسلامة.

كذلك نلاحظ أن الشخصيات المعارضة يتغير حديثها مابين الرواية ونهايتها ففي البداية كان حديث الرفض مع الحيرة ، لكنه في آخر النص يصبح حديث الرفض مع الفهم ومع ذلك فان هذه الشخصيات لا تملك سوى كلماتها ، لا تملك سوى شهادتها «البطل فيه هو الانسان العاجز عن الفعل، المحكوم عليه بالكلمة المجردة : بالحلم بالوعظ الباطل ، بالاستاذية بالتأمل العقيم الخ».

وعلاقة السرد بالأجناس المدخلة ، إلى جانب كونها موقفا خاصا من الروائى في معالجة موضوعة تعكس طريقة خاصة في القص ، وفي رؤية الروائي للتراث والاستفادة منه فإنها هنا ومن جانب آخر تعمل كمعادل لعلاقة المكان بأصله وجذوره ، فإذا كان الناس قد اقتطعوا من جذورهم وقذف بهم في تيه مظلم وأصبح مكانهم مشوها ، فإن السرد يعيد الصلة بجذوره سواء كانت جذورا شعبية أو غير ذلك ، وذلك عن طريق استلهام التراث وخلق التواصل معه وبعث القديم من خلال الجديد، ويتم ذلك تبعا لرؤية الروائي وتوظيف التراث في الأعمال العربية الروائية رهين الى حد كبير بوعى الكاتب، بموقعه التاريخي، وخلع قناع القدسية عنه والتعامل معه كأداة وليس كهدف.

وتنقسم الاجناس المدخلة في الرواية الى ثلاثة اقسام:

ــ التراث الشعبي ويشمل : المعتقدات والأساطير ، والأمثال ، والشعر العامى.

ــ التراث العربي ويشمل : ألف ليلة وليلة ، القصص ، الأهزوجة الشعبية في التراث ، الأقوال المأثورة ، الأيات القرآنية ، الشعر بالاضافة إلى المقال الصحفي ، والكلمة والرسالة ، والخطبة.

وسيتم البدأ بالتراث الشعبي ، لأنه الأقرب إلى الحوار والحوارية في السرد ويمثل التراث الشعبي روح المكان والانسان وتفاعلهما الحى ، ويأتى كرد على ذلك التحول الهائل الذى يقض مضجع الأشياء ، ويرمى بالانسان في متاهات لا حدود لها ، ولا مخرج منها ، ويأتى هذا التراث وبمختلف أشكاله كرد فعل، كمقاومة لما يحدث من قطع لجذور الانسان فمن خلال ذلك العدد الهائل من الأمثال والأقوال والمعتقدات والأساطير والأشعار تنشأ علاقة قوية بالمكان بالشخصية المحلية ، والتى بدأت تفقد ملامحها تتشوه ولذلك نجد ان التراث الشعبي يمثل الرصيد الثقافى الاساسى الذى تعتمد عليه الشخصيات الرافضة للتغير والذى باستخدامه طوال الوقت تجد فيه مددا وقوة ويقينا في مواجهة هذه التغيرات التى تخلع الانسان من جذوره ونشوة ملامحه. ومن هنا ، فان التراث الشعبي الذى يرد بكثرة في الرواية وخاصة في أجزاء معينة ، كما يحدث اثناء عمل العمال مع الامريكان في الصحراء وكوروده في مظاهرات العمال في حران وفي موقف موران من اتفاقية السلاح الذى احتفل به الحكيم في فندق الرابية ، وفي مواقف مختلفة من الرواية ويلعب التراث دور الحفاظ على الهوية والمكان.

● المعتقدات والأساطير الشعبية :

توظف الأسطورة الشعبية والمعتقدات الخاصة، والطقوس والعادات لاعطاء خصوصية لملامح المكان وعلاقته بالانسان به ومايميز هذه العلاقة خصوصا في حالة الأماكن النائية المعزولة كحال الناس في الصحراء .. وحيث تظهر علاقة خاصة بالطبيعة وحيث يحفل النص بالكثير من العادات والطقوس والتقاليد التى تميز حياة الناس ، كايلام الولائم في المناسبات السعيدة ، واختيار الليل كوقت لها ، الذبح واراقة الدماء على عتبة البيوت ، خصوصا الجديدة، لطرد الأرواح الشريرة والعين الحاسدة والإيمان بالجن والعفاريت ، وتفسير الكثير من الاحداث من خلالهم ، كاصابة متعب ووضحة بالحمى تفسير تصرفات الامريكان واعمالهم وآلاتهم التى يصعب على الناس فهمها فيتم ارجاعها الى الجن والسحرة ، تماما كفعل الانسان الأول في تفسيره للعالم من خلال الاسطورة.

فقد ظل شمران مرابطا ثلاثة أيام وثلاث ليالى في سوق الحلال، وكان خلال هذه المدة صامتا، حزينا وغاضبا، ولا يفعل شيئا سوى إيقاد نار كبيرة تعبيرا عن الحزن والغضب لغياب الكحلة . أولا لأنه الذي باعها للحاكم، وثانيا لأن فرسا مثل الكحلة لا يمكن ان تذهب هدرا هكذا».

● المثل :

يأتى المثل في ثنايا الحوار ، تلخيصا لمواقف مختلفة ، وتمتلىء حوارات الشخصيات بكثير من الامثال.

إن الأمثال من التراكيب المسكوكة التى تدخل في صياغة النص الروائي والأمثال مقولات تصلح للتعبير عن عدد لا يحصى من المقامات المتكررة عبر العصور».

وتنعكس من خلال استخدام المثل علاقة الناس بالمكان عبر التفاعل تطلق تلك الأقوال التى تصبح مثلا يلخص حياتهم ، ومن الامثال التى ترد في النص :

ـ اذا تصادقت الرعيان ضاعت الغنم.

ـ ذاك الغيم خلف هذا المطر.

ـ ابو الحصين في بلاده سبع.

● الشعر العامى :

أما الشعر باللهجة الدارجة فهو لصيق بحياة الناس ، يحمل إيقاع المكان بشكل مباشر ، فيتناقله الناس بيسر وسهولة، إنه تراثهم اللصيق بحياتهم ، وكثيرا ما ترد الأبيات في أوقات السمر أو حينما يحدث موقف يستدعى تلك الابيات.

فلو قوله ياليت تطفى عن الحشى

سعير الضماير قلت ليته تهيالى

فكل ماقضى وما فات عنا وما انقضى

غدا طرق ريح واسمر الليل جلجال

● الاهزوجة :

وقريبا من الشعر العامى تأتى الأهزوجة ، وهى مايخترع في التو والحال ، وباللغة الدارجة او لغة العوام كما يسميهم الكاتب ، وهى في الغالب تعبير واضح عن الموقف من الحدث العام.

وأول أهزوجة في الرواية كانت لمجلى السرحان ، عشية الاحتفال بالانتهاء من بناء خط أنابيب حران/وادى العيون، وتعكس الأهزوجة موقف العمال من الأمريكان والذى سيتضح بشكل اكبر في مظاهرات العمال في حران . وفي اثناء هذه المظاهرات ضد قتل مفضى الجدعان وضد تسريح عدد منهم دون أية أسباب أو ضمانات وتعكس هذه الأهازيج وجهة نظر العمال ورؤيتهم الفكرية المتبلورة ومطالبهم الواضحة من الحكومة ومن الشركة.

● التراث العربي :

يأتى التراث العربي في النص كمعادل للتغير الذى حدث للمكان ، والانسان وقطع جذورهما ، إنه محاولة لوصل

ماانقطع بفعل التغير . إن أول نص تراثي، في «التيه» يأتى الينا عبر المذياع الذى يصل لأول مرة إلى حران ، فبرغم أن المذياع آلة صدمت الناس وحيرتهم لوقت طويل، الا أنه معها وعبرها يتسلل التراث الينا والى الشخصيات في الرواية في نفس الوقت الذى تحدث فيه الخلخلة والقطع يمد السرد جذوره في تراثه ، يعود اليها ، والناس فى حران العرب ترقب حران الامريكان وما تمثله من تحد مشوب بالحيرة في بادية الظلمات حيث بلغ التغير حدا كبيرا وحيث انقطع كل شيء عن اصله، بما في ذلك الكثير من الشخصيات ، فهنا تكثر النصوص التراثية والاشعار وكأنها رد على ذلك الانقطاع والانبهار بالغرب.

ومن أهم النصوص الحاضرة في «مدن الملح» وان كان ذلك بشكل غير مباشر «الف ليلة وليلة» من خلال البناء والقصة داخل القصة ، ومن خلال انتقال الحدث وتداخل الشخصيات . ومن خلال تردد اسم «شهريار» في النص. وتتمثل «ألف ليلة وليلة» على مستوى البناء الاعتماد على الليالى حيث هي زمن مهم في النص، زمن للتوقف والاستيعاب للحدث الخارجي المباغت والليالى كفضاء تبدو في اول النص مقاربة لفضاء «الف ليلة وليلة» حيث هى فضاء مؤانسة وسهر ، وسمر بالحديث وحيث هى فضاء لنقل التراث الانساني عبر العصور ، عن طريق الحكاية ، والمثل والاغنية.

من هذه الفضاءات الليلية :

ـ فضاء الليل والسمر في وادى العيون.

ـ فضاء الليل بالنسبة لفنر في «عين فضة».

لكن وبعد دخول الزمن التاريخي أخذت الليالى شكلا مختلفا ومفارقا فأصبح الليل فضاء السكون ، حيث يتم تأمل أحداث النهار ومحاولة استيعابها وحيث يكبر الهم ويزداد.

وفي الزمن الجديد يتحول معظم الأبطال إلى رواة ، خصوصا أولئك الذين يجيدون الحديث عن الأماكن الغائبة ، وحدهم يستطيعون مد الجذور في الأماكن الغائبة . تماما كما يفعل الراوى ، إنه بهؤلاء يوسع عمله في الرواية.

وفي الليل وحيث يصبح البوح حاجة ملحة ، ويتحول الحديث الى حديث شجى وحزين ويحاول الناس عقلنة واستيعاب احداث النهار وفهمها من هدم للبيوت واقتلاع للاشجار وظهور للآلات ، وللبشر الغرباء وموت كثير من الناس كضحايا لهذا التغير.

كذلك يظهر الليل كفضاء غرائبي تتألق فيه الاشياء الغريبة، باخرة الامريكان التى وصلت حران مساء وجعلت حران الامريكان تشتعل بهجة وأصواتا وأضواء وغناء وجعلت حران العرب تشتعل حيرة وحزنا.

وحين عرض الأمير خالد الجهاز (الراديو) على أهل حران في الليل، صفعتهم الحيرة من الأصوات ومن الموسيقى والحديث.

إن ليالى «مدن الملح» وان شابهت ليالى «الف ليله وليله» بوصفها فضاء سهر وغرابة، وحتى فضاء غناء ، فانها تفارقها في الاتجاه ، فيهرزاد تحكى لتحمى نفسها من الموت، ولتخلص شهريار من ظلمه وقسوته وتعيد إليه انسانيته أما الحديث هنا في «مدن الملح» فيتم لاستيعاب الحدث الخارجى المحمل بمزيد من الحيرة. في كل يوم جديد ، ويمتلىء أكثر من سابقه بالأحداث الكبيرة والصغيرة، في رحلة التحول إن الليل المظلم يصبح مرآة يرى فيها الناس حالهم ، وليس الليل هو المظلم ، وانما حياة الناس هى التى أظلمت بفعل التحول.

وفي العلاقة مع «الف ليلة وليله» تظهر القصة كأداة مهمة في بناء النص، حيث تأخذنا الحكاية إلى أخرى وكل شخصية تدور حولها اكثر من حكاية، وأحيانا تكون الحكايات متضاربة، حيث يجرى الصراع ، وحيث الخبر الواحد يروى بأكثر من طريقه.

وتقوم القصة بدور مزدوج في السرد، حيث تبنى شكل السرد ومساره، وفي نفس الوقت قد تضلل القصة او الحكاية السرد ، حين تتضارب القصص والروايات . والليل هو الفضاء الأرحب للقصة ، بل هو فضاؤها الأساسى ، وحين تتألق القصص مع السهر والسمر ، وحين تنام عين النهار، وتبدأ لواعج البشر في صوغ وسرد الحكاية . وفي هذا الوجه تتشابه «مدن الملح» مع «الف ليلة وليلة» فالقصة داخل القصة ، والحكاية تسلمنا الى حكاية أخرى.

وتقوم القصة في «مدن الملح» بوظيفة أخرى وهى خلق علاقة بالمكان. ومد الجذور فيه، فمتعب الهذال يروى عن «وادى العيون» قصصا تعود لأيام نوح. وأهم الأشخاص في معسكر العمال أولئك الذين يجيدون الحديث عن الأماكن الغائبة، حيث يعيدون التواصل معها ويجعلون الأرواح تحلق فوقها وتتواصل بطريقة حية . كما تقوم القصة باعطاء الحيوية لحياة الناس الرتيبة ، فهى تنتقل من مكان إلى آخر ، حاملة صوت الحياة المتغيرة من خلال امتزاج الإنسان بالمكان.

هذا بالاضافة الى دور القصة في بناء عالم بديل لهذا العالم المتهاوى المنهار.

«والنساء المسنات» وهن ينمن الاطفال ، لا يجدن حديثا أمتع من حديث الذين مروا من الحكام ، والشيوخ والذين اغتنموا فجأة.»

كان الخيال يحمل الأطفال والعجائز بعيدا، يعطيهم القدرة على إعادة تشكيل العالم ، بحيث يبدو كل شيء هنا ومؤقتا ، ولابد أن يسقط نتيجة أول هبة ريح، أو إذا ما رفع الرجال في وجوه بعضهم السيوف!».

● القصة :

إن النص التراثى ، القصة والقول والخبر، يتخلل الرواية، ويدخل كل نص بصوته الخاص . يفضح الحاضر في نفس الوقت الذي يخلق معه علاقة .هذه النصوص القديمة التى تتخلل النص المعاصر ، وتحاوره ليقول النص من خلالها مالا يستطيع أن يقوله مباشرة، وبايجاز شديد ودون أن يقع في المباشرة والخطابية، وتتنوع مصادر التراث

وتتنوع كلمته : امرؤ القيس، السيرافي، ابن المقفع، المدائنى، الاسكافى، «كتاب السلوك لمعرفة دول الملوك» رسائل الجاحظ، أبو حيان التوحيدى.

ان القصة الاولى التى تأتى الينا عبر فضاء الليل العجائبي، وعبر المذياع الذى يسمعه أهل حران ولأول مرة عند الأمير.

وعبر نفس الجهاز نسمع مقولة عمر بن الخطاب حين فتحت عليه كنوز كسرى «ما الفقر أخشى عليكم» إن كنوز كسرى فى النص هى النفط وأن الخشية الآن أشد وأقوى.

حديث امرىء القيس ووصفه للمرأة .. إن هذا النص يصل إلينا عبر ابن البخيت، أهم نوافذ النص على التراث وأهم رواته، يحفظ الغزوات والفتوحات، يحفظ الأمالى للقالى عن ظهر قلب.

ثم إن هذا الوصف للمرأة يعكس نظرة الأمراء إليها وانشغالهم بها.

وقصة الملك الذي يشرب وأهل ناحيته من ماء السماء.

ولا يكف خريبط عن ترديد هذه القصة على مسامع أبنائه ليبين لهم ضرورة السيطرة على عقول الناس، واقناعهم بكل مايريد وبكل السبل، وهذا مافعله خريبط، وان كانت القصة لا تقول ذلك مباشرة وانما استخدامها هنا وفي هذا الموضع يقول ذلك ويتبعها بهذا المثل. «إذا جن قومك فعقلك مايفيدك».

كذلك قصة المنصور وانشغاله بأمور رعيته، تشير الى انشغال خريبط عن رعيته فالقصة المدخله، تفارق القصة في النص وتكشفها، كذلك تتم المفارقة في الشخصيات عبر استحضار شخصيات مشرقة في التاريخ عمر بن الخطاب، المنصور، عمر بن عبد العزيز، ابن سينا.

الرسالة التى كتبها ابن البخيت للعجرمى، نزولا عند رغبته في كتابة رسالة الى علماء العوالى لينبههم إلى خطر الساحر الذي ذاع صيته في العوالى، وكان خريبط من ضحاياه، وكانت من احد الكتب التى احضرها من مصر.

رسالة ابن البخيت الى العجمرى وقد أخذها من كتاب ايضا، وكانت حول تسمية ثروة زوجه فنر ملكه.

والقصة التى قرأها ابن البخيت لشداد عن الحاكم الذى أنفق أمواله على جارية في حين كان شعبه يعانى من الفقر، فاجتمع الأمراء عليه وقتلوه، وفي المفارقة تقول القصة ان حكام موران الذين يفعلون كما فعل الحاكم في القصة ألا يستحقون نفس المصير؟

والى جانب القصص هناك الاقوال المأثورة والتى يأتى معظمها عبر ابن البخيت ايضا :

ـ قول مسلمة حول ممن تطلب الحاجة.

ـ قول عمر بن عبد العزيز عن أهمية حديث عبدالله بن عتبة بن مسعود.

«إن في المحادثة تلقينا للعقول وترويحا للقلوب وتسريحا للهم وتنقيحا للأدب».

والأقوال التى وردت في رسالة ابن البخيت للعجرمى. وتوصيته له ان يحفظ سره.

كذلك قول ابي بكر عن الملوك وكونهم أشقى الناس.

إن الاقوال تقوم بنفس وظيفة القصة، تعبر عن المواقف المختلفة من خلال لغة التراث ومن خلال أقوال تفارق الواقع وتكشفه.

ومن الوظائف الهامة التى تؤديها هذه القصص والأخبار لربط النص الروائى بالتراث وبقسم خاص منه هو الفن القصصى الذى يمثل نوعا من الخبرة الجماعية، تلجأ الشخصيات الى هذا الكود الجماعى للتعبير عن رغبتها الخاصة.

● **النصوص الدينية :**

كذلك يتم إدراج الآيات القرآنية والأحاديث الشريفة، إما بالنص أو با لمعنى ويظهر النص الديني كجزء من ذاكرة الناس الحية، وغالبا ما يظهر في لغة الحوار، ولمواجهة مواقف الحياة الصعبة مع دخول الزمن التاريخي، ففي اليوم الذي وصلت فيه اكبر باخرة امريكية الى حران، حاملة عصرا بأكمله اليها .. فان عبدالله الزامل يذكر الناس بالصوم وبالحديث الشريف الذي يعتبر الصوم وسيلة للعصمة من الغواية والمتمثلة في السفينة الامريكية ونسائها المتبرجات. تلاوة ابن الراشد لآية قرآنية عند خوفه من ركوب البحر مع الأمير في حران الأمريكية.

ويحفل النص بالكثير من الآيات القرآنية والأحاديث النبوية، تقال خلال المواقف المختلفة.. كذلك لغة الراوى، تحفل أيضا بهذه المعاني. كأن يصف حران العرب في مكانها الجديد بعد أن طردت من مكانها الأساسي قرب البحر، بأنها انتبذت مكانا قصيا لتهرب مما يراد لها.

ووصفه لموران بأنها كانت قبل ذلك نسيا منسيا.

إن هذين التعبيرين مشتقان من سورة «مريم».

«فحملته فانتبذت به مكانا قصيا. فأجاءها المخاض إلى جذع النخلة قالت ياليتنى مت قبل هذا وكنت نسيا منسيا».

● **الشعر :**

يقول منيف عن الشعر في الرواية :

«فهذا الرصيد الشعري عند العرب يثقل ذاكرتها ويقتحم عليهم حياتهم اليومية ولذلك لابد من الوصول إلى معادلة جديدة تأخذ بعين الاعتبار طريقة البيان اللغوى والذاكرة التاريخية، إضافة الى لغة العوام كما أسميهم».

فالشعر يوحى بالجو العام ويختزل الكثير من الكلام، فأم حسنى وهى تقرأ الفنجان لزهرة تردد الكثير من الأشعار التى تحفظها لتحقيق غرضها والايحاء بما تريد. ويحفل النص بالكثير من الأشعار، تأتى على لسان الشخصيات، خاصة ابن

البخيت رواية التراث في النص.

هذه الأشعار تتخلل لغة الناس اليومية ، تلخص مواقف حياتهم ، فالموقف يتضح فور ربطه بالموقف الذى يعبر عنه الشعر والذى أصبح خبرة عامة ، وتجربة مكتملة مشابهة وسابقة.

كان زيدان صاحب مقهى الأصدقاء يردد ليخفف عن نفسه وعمن حوله واقعهم المظلم وحياتهم الصعبة ، فرغبوا أن تكون عابرة ولا تدوم :

مابين غمضة عين وانتباهتها

يغير الله من حال الى حال

كذلك الابيات الشعرية التى يترنم بها

مغنى العوالى عمر زيدان ومساعده رضا الجاوى إن الغناء يعبر عن المعاناة من قسوة السلطة، والغناء والشعر كشف لحالة الشخصية وموقفها من الحدث العام ، وفي الغالب ليست هناك مشكلة شخصية تؤرق الناس ، إنما هو الحدث العام الذي يهدم حياتهم ويجعلها لا إنسانية ، كما أن الشعر يربط الناس بتراثهم الثقافي.

● **الشخصيات التراثية :**

يتردد في النص كثير من أسماء الأنبياء والشخصيات التاريخية : سيدنا الخضر ، وموسى ، يوسف ويعقوب ، الأعور الدجال ، المهدى المنتظر.

تستحضر هذه الأسماء في المواقف المشابهة والقصص التى ميزت حياة هذه الشخصيات لكن من أهم هذه الشخصيات ، شخصية المهدى المنتظر ، والذى كثيرا ما يتردد اسمه في النص، ويظهر متعب الهذال وكأنه المهدى المنتظر، يظهر كروح للثروة والتمرد وينتظره الجميع من عرفه ومن لم يعرفه ، وتؤكد نبوءة نجمة المثقال ذلك.

«نجمة المثقال ، عرافة الحدرة وما جاورها ، قالت لما سئلت عن متعب الهذال انه لابد عائد، وقالت انه يتجول في الصحراء ، ينتقل من مكان الى آخر ، لكنه ينام في مكان بعيد ، وهذا المكان قريب من البحر ، سيبقى هكذا سنين لكنه سيعود ، وحين يعود ستكون عودته كريح السموم ، قوية كاسحة ، لا يمكن لأحد أن يردها أو يقف في وجهها».

كذلك يحضر مشهد استشهاد الحسن والحسين من خلال مشهد الاعدام في ساحات البلاد كلها ، حيث يهوى سيف الجلاد على رأس الضحية ليتدحرج الرأس على الأرض وتفور نافورة الدماء.

«ما كاد يقول ذلك حتى استعدت صورة كدت أنساها : الجلاد الاسود ، الممتلىء ،يهز سيفه ، كأنه يلعب به، والناس كأنهم يشهدون تمثيلية ساخرة ، من جملة مشاهدها : ذلك الأسود المرح، المختال بقوته، وهو يدور ويصوب نظراته الى الناس ، ثم فجأة يتحرك بطريقة مختلفة ، إعلانا عن بدء فصل جديد، فيخيم الصمت ، وخلال دقائق قليلة يؤدى دوره باتقان ، يهوي على الرأس ، وغالبا ماينفصل بضربة واحدة، وتنفر الدماء ، ثم تغور في الرمال ، بعد فترة قصيرة تهرول مجموعة من الحرس لكى تجمع الأجزاء وينتهى المشهد ويسدل الستار ويتفرق الناس».

● **التراث الغربي :**

يظهر التراث الغربي كتدعيم وتعبير عن الوجود الغربي وعن ثقافته ، ويظهر مع أول أجزاء الخماسية حسب الترتيب الزمنى «تقاسيم الليل والنهار» وفي آخر جزء «بادية الظلمات» وحيث تنصرف اليه الشخصيات الممثلة للسلطة. ففي مجلس الحل والربط حيث يجتمع فنر واخوته كثيرا مايردد على مسامعهم أجزاء من كتاب «الأمير» لميكافللى. وإذا كان خريبط يطبق بعض تعليمات الأمير بسليقته ودون ان يعرفه ، فان فنر يصبح تلميذا مخلصا لميكافللى ، وذلك ومن خلال هاملتون رسول الغرب في الصحراء.

ويعتبر كتاب «الأمير» من أطول المقتبسات في الرواية ، حوالى ست صفحات بالاضافة الى تكرار مقاطع عديدة من هذه الصفحات في مواضع متفرقة من الرواية.

يأتى كتاب «الأمير» الى فضاء السرد عن طريق هاملتون ، الذى كان يحلم بتشييد مملكة من طراز خاص.

في البداية حاول تحقيق الحلم من خلال خريبط نقل اليه بعض وصايا «الأمير» خصوصا وخريبط يحاول توسيع حدود مملكته ، وذلك بعد استيلائه على العوالى ، فقد قال له هاملتون مرة :

«لدينا مفكر نعتز به ، ياسموكم، وقد قال عن بناء الدولة والسيطرة على الشعب كلاما حكيما، ولديه رأى لمعالجة وضع مثل وضع العوالى . وأرى أن تسمعه».

وقد قدم هاملتون لخريبط تلك النصائح والوصايا .. لكن هاملتون وجد في شخص فنر الأمير الاقرب الى احلاله فانصرف الى تعليمه وتهيئته ، فقدم له الكثير من وصايا «الأمير» بعد أن ترجمها الى العربية لتتغير حياة فنر بشكل حاسم.

تشير هذه الوصايا الى العلاقة الأساسية بين الغرب وبين السلطة في «مدن الملح» هذه المدن التى أوجدها الغرب تظهر مقاطع كثيرة منها وتتردد في السرد بعد ذلك يتذكرها فنر في «بادية الظلمات» في مجلس الحل والربط ويرددها على مسامع اخوته ، وصار يسميه بالصاحب صاحبنا.

«حتى صاحبنا، قال بكتابه ، ولابد قربتوه ،» تتخذ التدابير اللازمة لارتكاب العنف والقسوة فورا ومرة واحدة . ويجب ان لا يعاد اليها من يوم لأخر وهكذا يتمكن الامير عن طريق عدم القيام بتبدلات جديدة من خلق الطمأنينة عند شعبه واكتسابه الى جانبه عن طريق القيام بالمشاريع النافعة له».

والحقيقة أن هاملتون قد اختار لفنر من الوصايا ما يناسب وضعه تماما ، ويناسب الدور المطلوب منه ، وتنعكس الوصايا خلال الدور ، الذى لعبه فنر في موران.

● **الاجناس الاخرى**

إلى جانب الأجناس المدخلة السابقة ، والتى تعبر عن غنى النص وانفتاحه على

النصوص الأخرى، فان هناك اجناسا غير ادبية تدخل السرد مضيفة مزيدا من تعدد الاصوات في الرواية هذه الاجناس هى : الرسالة ، المقالات الصحفية ، المذكرات ، اليوميات ، أصوات متعددة تتجاوب فيما بينها ، وفيما بينها وبين مختلف مكونات السرد الأخرى ، بما في ذلك الاجناس السابقة معبرة عن الصوت المعاصر للرواية ، صوت اليومى والمعاش ، دونما أى حلية أدبية ودونما اى تزويق لفظى ، وتعبر عن المواقع المختلفة للشخصيات ، من رفض او قبول او محايدة من هذا الواقع المتغير، وهذه الأجناس هى :

- الرسالة . تظهر الرسالة ككشف للشخصية ، وفي نفس الوقت شهادة على عصرها وكثيرا ماتكشف الرسالة حقيقة الشخصية وموقفها ، ومن الرسائل المهمة في النص :

رسالة الدكتور المحملجى لابنه غزوان ، وهو مسافر إلى أمريكا ، ورد غزوان عليه تكشف عن شخصية الحكيم وكذلك تكشف شخصية غزوان واهتمامه بالمال والدور الذى لعبه في صفقة الأسلحة ، ويظهر ذلك في رسالة بعث بها الى أبيه ليمهد لزيارة الوفد الأمريكي.

والرسالة «بعث بها غزوان الى الحكيم وهو مع الحاكم المعزول خزعل في بادن بادن.

«ولذلك فان السؤال الذى أطرحه على نفسى صباح مساء هو كيف أستطيع أن أصل الى الثروة ، وكيف أصبح ثريا».

رسائل حماد ، رئيس جهاز الامن ، من أمريكا ، أثناء فترة التدريب والتى بعث بها الى الحكيم ومطيع ، تكشف مقدار الانبهار الذى أصيب به ، وصدمة الحضارة الأمريكية التى أصابته.

«وإمريكا يا أخ مطيع عظمة لا توازيها عظمة اخرى».

أما في بادية الظلمات وبعد التبدلات الكثيرة في موران ، وحين اصبح حماد سفيرا لبلده في طوكيو ، فان رسالته الى صديقه سفير بلاده في برن ، تكشف مقدار خيبة الامل التى منى بها بعد ان نُبذ الى طوكيو.

رسالة مس ماركو عمة هاملتون الى فنر تكشف ولعها وعلاقتها بالشرق.

وهناك رسائل كثيرة في الرواية رسالة فنر الى ابن مشعان ، رسالة خريبط الى فنر وهو في العوالى .

رسالة ابن مباح الى ابن مشعان حول خلافهما مع خريبط ، وهى باللهجة الدارجة وقد كانت رسالة شفوية.

وبعث اليه ابن صباح يقول : وإذا مقامك بالعوالى صار صعب ، فمن رأي أن ترجع إلى الأهل والحمولة ، لأن حسابنا مع خريبط ما يكون ولا ينحسم الا بموران ، وأنت أدرى منى بأهل العوالى ، أهل العوالى مطبلين بالدنيا مزمرين بالاخرة ، وأبدا مايتأمنون ، أمس كانوا مع ابن ماضى ، واليوم مع خويبط ، وما تدرى باكر مع من . جماعة يريدون ويدرون مصلحتهم وهو البحر غيرهم ، فالرأى ان ترجع وتحضر نفسك ، ويلزم تطرش لنا مراسيل بين يوم والثاني ، وحنا ، هنا ، شاغلين الدنيا والآخرة وخريبط ما يقدر يتقرب ، وابنه خزعل ترك الحويزة من شهور ، وانشاء الله ينصرنا على خريبط.

الرسالة السابقة ، هى الرسالة الوحيدة باللهجة الدارجة ، وهى رسالة شفوية لكنها تعكس موقف ابن مياح من خريبط والصراع على السلطة والرسائل السابقة بشكل عام تعكس مواقع الشخصيات وعلاقتها بالحدث الاساسى، التغير في تعدد حالاته، انها تنويع على الأصوات وتعميق للتعددية التى يسعى اليها الروائي.

وإلى جانب الرسائل ، هناك المذكرات واليوميات والمقالات الصحفية ، وكل هذه الأجناس شهادات على عصرها ، تتنوع وتختلف مواقع من يكتبها إما قريب من السلطة، يشاهد عن كثب واما غريب يراقب من بعيد وينقل ما يراه بحياد ومن هؤلاء القناصل مستشارو السفارات والمؤرخون ، الصحفيون ، الزائرون للمكان، وكل هؤلاء يقدمون شهاداتهم . وما يفرق بين واحد وآخر هو تقديمه ضمن السرد، الحكاية الأساسية.

وهؤلاء الرواة الذين يوظفهم الراوى العليم ، ضمن حكايته الأساسية يستفيد من تعددية أصواتهم ومواقعهم التى يرون منها.

ويتم تقديم هؤلاء الرواة بصوت الراوى العليم «أحد الذين كتبوا سيرة الحاكم ورغم أن رسائل القناصل كانت تفيض بالعاطفة وتمتلىء بالتفاصيل/ كتب رأفت شيخ الصاغة في مذكراته / كتب مؤرخ خريبط بعد سنين / كتب يونس شاهين في يومياته عن تلك الفترة / قال يونس شاهين في احدى الافتتاحيات التى كتبها / كتب هاملتون في مذكراته / كتب روبرت يونغ في يومياته / كتب ديفد الى جريدته / كتب زائر أجنبى / كتب طالب يعد أطروحة جامعية ، كتب السفير الامريكى في أحد التقارير.

إن الراوى لا يترك كلمة تمر دون أن يغنى بها سرده وحكايته ، الخطب والبلاغات. الحكومية ، والتعليمات ، كلها تخدم تعدد الأصوات الذى يسعى اليه الروائي.

● الأسلوب أو شاعرية اللغة :

يقصد بالأسلوب جمالية السرد وجمالية السرد في «مدن الملح» تأتى من جهات عديدة : تناغم اجزاء السرد ، حكاية وحوارا ووصفا ، اضافة الى الأجناس المدخلة والمختلفة أشكالها ثم تلك العلاقة المتبادلة فيما بينها وبين الحكاية الأساسية من مفارقة واقتراب إن الراوى يرتب تلك الأجناس والحوارات حول المحور الأساسى : التغير والانقلاب ويصلها به ، لذلك يصبح السرد وحدة متكاملة ، ويصبح جمال أجزائه آتيا من ذلك التناغم مع بقية الأجزاء «إن الرواية لا تكون شعرية با لمقاطع فحسب بل بمجموعها».

كذلك تأتى شاعرية السرد وجماله من نضوحه بالمكان حتى لكأن المكان يتشكل من خلال الوصف ومن خلال تلك التشبيهات اللصيقة به.

فالأخبار «تدور مثل زوبعة الصحراء» والكلمات «تتساقط كما يتساقط المطر» والراوي وهو يصف صدمة ذلك الصوت الذي يقطع سكون الصحراء لأول مرة، بنضح أيما نضوح بالمكان وكان دويا يشبه الرعد البعيد، أو يشبه سقوط أعداد كبيرة وهائلة من قرب الماء الممتلئة على أرض سبخة، فيرتج الهواء، وتصطحب الآذان حتى يصعب تمييز الصوت أو مكانه».

كذلك صوت أم الخواش وهي نائمة في آخر ليلة للناس في الوادى وقبل ان تموت «انها تشبه ولولة ريح مقبلة او استغاثة من بعيد» والبدوى يشبه طائر الصحراء القمري وصالح الراشدان حين يستثار يرتد نحو الناس كالزوبعة ويصف السرد عويد المشعان «سهل مثل الثمر الناضج» هذا بالاضافة الى تشبيهات اخرى كثيرة: نهض مثل جمل، ضحك كحصان نهض مثل قط ومشت كالبطة «أو قولهم، اذا تكلمت بالليل فاخفت وان تكلمت بالنهار فالتفت».

هذا القول ينطبق على الانسان في الصحراء والمفتوحة كراحة اليد ولذلك فان الوصف، وصف الاشياء ووصف الأشخاص، ينطلق من هذه العلاقة بالمكان، ويشترك في ذلك السارد والشخصيات، فها هوغافل السويد الأمير السابق لحران، يصطدم حين يعود الى حران بوجود الأمريكان - إذ يرى أشكالهم المغايرة لأول مرة، فيخلع عليهم أوصافا ناضحة بالمكان، قال لمساعده ميمون «وكدتهم؟ شفت وجوه؟ مثل الجرابيع أو مثل خبز الفطير مبقعين وعيونهم خرز، اذا تحملوا الشتاء ما اظنهم يتحملون الصيف».

ومما يضفى جمالية على السرد تلك النبوءات التى ترد على لسان الشخصيات وتبدو نسيجا خاصة، وصوتا مختلفا ضمن الأصوات التى تتردد فى النص ومن هذه النبوءات نبوءة نجمة المثقال، قبل أن تموت، في ذلك الطقس من الضحك الذى استولى عليها ثم انتقل الى بقية النسوة من حولها، واذا كان موت نجمة قد ترك فراغا، لأن الناس تعودوا أن يلجأوا اليها ويستضيئوا بأقوالها ونبوءاتها، فان نبوءتها الأخيرة قد تركت الحيرة وما يشبه الفزع لأنها تنذر بخراب المكان ومن وادى الجناح حتى الضالع ومن السارحة حتى المطالق، النار تلهم النار والصغير يموت قبل الكبير، أولها عد وآخرها مد الولد لا يعرف أبوه والاخ لا يعرف اخوه وتبدأ كل فقرة من فقرات نجمة بالازمة السابقة من وادى الجناح حتى الضالع ومن السارحة حتى المطالق تحدد المكان الذى ستتحقق فيه النبوءة.

كل أجزاء السرد السابقة بتناغمها وشاعريتها، يربطها ايقاع متوار خفى في أغلب الأحوال، ومن خلال «لغة الراوى إنه ايقاع الفقد، فلولا افتقاد الراوى لعالم بأكمله، لما كان لنا أن نسمع الحكاية، إنه يذكرنا بوقوف الشاعر الجاهلى امام الطلل الدارس يسائله ويناجيه ويعيد اليه الحياة التى يتذكرها ويتمثلها من خلال الذكرى «والطل ذكرى، هذه تصل الشاعر بحياة انصرمت، أو بحضارة انقرضت، الحياة والذكرى فترتا خصب ونماء وعيش.. إنهما الماء حين كان يهب الحياه».

هذا الوقوف الذي يقفه الراوى امام المكان في وادى العيون «حران» «موران» وغيرها من الأماكن، التى يرحل بنا إليها يجعلنا امام لغة حزينة شفيفة، تأتى من خارج المكان الواقعى تنحدر من لغة الملحمة والأسطورة، وهى لغة تزيد مقاطع الوصف شفافية وجمالا تختفى وتظهر حتى لكأن الفضاء كله يمتلىء بها لآخر مرة ففي لغة تقترب من الشعر او تكونه يصف الصحراء في اندماجها الكامل مع كل عناصر الكون وكل عناصر النص «الشمس وهي تداعب حبات الرمل وتغسلها من ندى الليل ورطوبته، تفعل ذلك بحياء أقرب الى الكسل لكن بتقدم النهار، وارتفاع الشمس تتحول الدعابة الى عناق دافىء بين عشيقين ولدا معا منذ الأزل فتنفعل حبات الرمل، تتغير، يميل لونها تدريجيا الى الصفرة المقتولة الى البياض الشمعى، ثم تلتحم بالزرقة الكلية، والهواء الاغبش فيصبح اللون كله أقرب الى لون الملح لحظة استخراجه، أو إلى لون الصمغ السائل، فإذا هبت ريح تهتز الصورة، ويرى اهتزازها على شكل رجات مائية تبدأ من أقصى الأفق وتنتهى في بؤرة العين».

يستمر الراوي بالوصف، لكن قبل ان نهنأبه يعلمنا أن هذا كان قبل أن تصلها مئات السيارات ومئات اكثر من الخراف، وعدد محدود من المدعوين، اثناء الحفلة التى اقامها المحلجى لخزعل في بادية المليحة.

أما الوصف الآخر الشفيف والذي يبدو أقرب الى رثاء الذات أو رثاء عزيز فهو وصف المنفى، ورغم ان من فى المنفى هم خزعل ورجاله ومهما كان النفى معاديا لهم، فان الوصف الذي يقدمه الراوى يتجاوز حالهم بان يمتد ليصل حال المثقفين المطاردين من مدنهم المطرودين من اماكنهم.

وفي وصف المنفى يفرده الراوى على السطر، اظهارا لتفرده وأهميته كما أفرد من قبل وادى العيون وكما أفرد القحط.

● **المنفى:**

المكان البارد الموحش، الذى يشعرك دائماأنك غريب، زائد وغير مرغوب فيه المكان الذي تفترضه محطة، أو مؤقتاً، فيصبح لاصقا بك كالعلامة الفارقة، وربما لانه مؤقت يصحب وحده الأيدى، كالقبر، لا يمكن الهروب منه او مغادرته.

حتى الفرح والمسرات الصغيرة، وأيضا الانتصارات العابرة أو الموهومة، إن لها في المنفى مذاقا مختلفا. إنها ليست لك، انها مؤقتة، هشة، وتتحول بسرعة الى حزن كاو، والى بكاء لا يعرف التوقف.

أما كيف تذوب وتتراجع كالحلم، ولا تشبه مثيلاتها التى تحدث في الوطن فإن في الامر سرا يستعصى على الفهم أو التفسير.

مريم خلفان: كاتبة من دولة الإمارات.

هرمنوطيقا النص الأدبي بين هيدجر وجادامر

سعيد توفيق ـ عُمان

أزمة الحداثة : أزمة الشكل والمنهج

شاع في واقع ثقافتنا العربية خصام عنيف وجدال غير خصب بين أنصار الحداثة وأنصار التقليد حول مفهوم وخصائص الشكل في الفن والأدب على السواء. وقد بلغ النزاع بين الطرفين ذروته على ساحة الشكل في النص الشعري بوجه خاص. وفي كل موقعة يخرج الطرفان المتنازعان خاسرين دائما دون تحقيق مكاسب حقيقية، ودون أن يحاول أي منهما تجاوز موقفه الدوجماطيقي إزاء الأدب (الذي يعد امتدادا لموقفهما إزاء الفن على وجه العموم) : فالحداثيون يضعون التقليديين في مأزق الرجعية والتخلف وعدم القدرة على إبداع النص المفتوح المتحرر من قواعد الشكل التقليدية، ولكنهم ـ من ناحية أخرى ـ يخسرون دائما على المستوى الإبداعي حينما يتسلل الى صفوفهم أشباه من الشعراء والأدباء عموما ، ممن يجدون في دعوى التحرر من الشكل التقليدي «ستارا أو قناعا يخفون وراءه عجزا حقيقيا عن تقديم رؤية للعالم والحياة والوجود الإنساني . والطرفان المتنازعان يخسران دائما لأنهما يتورطان في أزمة أو معركة غير حقيقية حينما يتناسيان ان الشكل في النهاية ماهو إلا أسلوب الفنان او الأديب في رؤية العالم : فقوانين المنظور أو الشكل الفني ـ كما علمنا ميرلوبونتي Merleau - Ponty [1] هي أساليب في رؤية العالم، أما العالم نفسه فلا يتشبث بأي واحد منها ، وليس من طبيعته أن ينطوي على قوانين . والأسلوب ليس غاية في حد ذاته ، وإنما هو وسيلة يمارسها ويكتسبها الفنان أو الأديب من خلال محاولاته الدؤوبة لاكتشاف العالم الذي يحيا فيه.

وليس هدفنا هنا أن نخوض في المساجلات والمناظرات الخاصة بواقعنا الثقافي لحساب فريق في مقابل فريق آخر. وإنما هدفنا ان نكشف عن الأزمة المعرفية الكامنة وراء موقف الحداثة على مستوى نظرية الأدب والنقد، لأن هذا سيمثل نقطة انطلاقنا نحو فهم موقف الهرمنوطيقا المعاصرة من النص الأدبي.

لاشك ان الموقف الحداثي على المستوى الإبداعي قد خلق أشكالا تعبيرية جديدة في سعيه نحو التحرر من الأشكال التقليدية. ولكن المأزق الحقيقي للموقف الحداثي على مستوى التنظير يكمن في تصور مفهوم «الشكل» بوصفه غاية وإطارا مرجعيا مطلقا وبذلك فإن الموقف الحداثي يضع نفسه في نفس المأزق الذي اراد أن يضع فيه شتى المواقف التقليدية . وهذا يعني في النهاية ان الموقف الحداثي يظل واقعا في شرك مفهوم «الشكل الجمالي» أو «الصورة الفنية» كمعيار للفن والأدب على السواء.

ومع ذلك ، فإن اتجاهات التنظير الأدبي الحداثي التى شاعت في واقعنا الثقافي هي تلك الاتجاهات التي تتعامل مع الشكل الفني وتبقى واقعة في شراكه ، كالبنيوية Structuralism, والسيميوطيقا Semiotics بوجه خاص. ذلك ان مفهوم الشكل الفني اصبح يمثل في نظر هذه الاتجاهات جزءا من نطاق اهتمامها بمسألة البناء او الشكل المجرد الذي تحكمه مجموعة من العلاقات. وغالبا ما نجد هذا التوجه البحثي في الدراسات التى تتناول علم النص أو ما يسمى «بتحليل الخطاب» discourse analysis، إذ تكتب هذه الدراسات غالبا من منظور بنيوي أو سيميوطيقى ، على أساس ان «مهمة علم بناء النص تتمثل في وصف العلاقات الداخلية والخارجية للأبنية بمستوياتها المختلفة ، وشرح المظاهر العديدة لأشكال التواصل واستخدام اللغة كما يتم تحليلها في العلوم المتنوعة» وكأن التحليل البنيوي هو الأسلوب الوحيد للاقتراب من النص والغاية التي ينبغي ان تلتزم بها سائر العلوم والاتجاهات المعرفية المتنوعة.

وعلى نحو مشابه تفهم السيميوطيقا النص الأدبي من خلال دراسة الأبنية العامة للنصوص الأدبية باعتبارها نسقا من العلامات مغلقا على نفسه ولا يشير الى شيء خارجه سواء كان هو الواقع الاجتماعي او الوجود الانساني بوجه عام فالسيميوطيقا ـ أو علم العلامات ـ يدرس العلامة اللفظية باعتبارها جزءا داخلا في نظام العلامات ولذلك فإن هذا العلم الذي

يمتد الى دراسة كافة دلالات العلامات اللفظية وغير اللفظية : كالبيارق والأزياء والألقاب .. يهدف في النهاية إلى التوصل للقواعد العامة التى تحكم العلاقات بين العلامات وجنسها ورموزها ودلالاتها. وهذا التصور السيميوطيقى للغة الوثيق الصلة بالتصور البنيوي من حيث توجهاته العامة، يفضي في النهاية الى ضياع هوية اللغة، ومن ثم ضياع هوية النص الادبي ذاته واختزاله داخل نسق من العلاقات الرمزية تتوارى فيه خصوصية النص أو العمل الأدبي وامكاناته التعبيرية عن واقع الحياة الانسانية الذي يصبح هو الآخر مختزلا داخل النسق الرمزي. ولقد مس شكري عياد تلك الازمة مسا عابرا في النص التالي الذي يستحق الاقتباس لما له من صلة ما ــ وان كانت غير مباشرة ــ بموضوع بحثنا.

«ومع ان موضوع السيميوطيقا ـ وهو نظم العلامات المتعارف عليها اجتماعيا ـ يشعر بعودة النقد الى افق الدلالة الاجتماعية ، فقد نظرت السيميوطيقا (على الاقل في العالم الغربي) الى هذه النظم على انها هي نفسها الواقع ، ومن ثم فان العلامة لا تفسر الا بعلامة مثلها. وهكذا أسلمت السيميوطيقا النقد الى «التفكيكية» التى لا ترى في «النص» بمعناه المعروف ... الا كفة في شبكة لا نهائية من العلامات او قطرة في بحر العلامات الذي لا تدرك حدوده وبذلك اتسع مفهوم «النص» لديهم بحيث اصبح يطلق على النوع الأدبي كله ، في اقرب الاستعمالات الى الاقتصاد او على الأدب في عمومه عند الاكثرين الذين يسقطون الحدود بين الانواع الادبية ، واحيانا يراد به معنى اوسع من ذلك إذ يشمل نظم العلامات بمختلف انواعها او الحياة لا باعتبارها وجودا خارجيا بل نظما مترابطة من العلامات»[٣].

وقصارى القول هنا ان النتيجة التى افضت اليها اتجاهات الحداثة الشائعة في مجال الأدب والنقد هى مايمكن ان نسميه **«باغتراب النص في الشكل المجرد»** وبالتالي ضياع هوية وخصوصية النص الأدبي وفقدان بعده الأونطولجى ودوره التاريخي . وعلى الرغم من ذلك، فلا زلنا نجد الكتابات الداعية والمتحمسة الى السيميوطيقا تؤكد على فكرة الشكل والعلاقات المجردة كغاية بحثية ، دونما التفات الى حقيقة الأزمة الكامنة وراءها إذ يقال صراحة أن «السيميوطيقى يقوم بالربط بين العلامات مثلما يقوم الفيلسوف بالربط بين المفاهيم والفلسفة تنطلق من المضمون بينما تنطلق السيميوطيقا من الشكل في فهم الإنسان . وبينما تطمح الفلسفة الى العثور على مفتاح الوجود لا تطمح السيميوطيقا الى اكثر من رسم خارطة الوجود»[٤].

• • •

وخاصية العمومية او التعميم التى تتشبث بها اتجاهات الحداثة في مجال التنظير الأدبي التى تريد ان تضفى على نفسها طابع العلمية من خلال الاهتمام بالمبادىء النظرية العامة والعلاقات الشكلية المجردة، هذه الخاصية تقودنا الى صورة اخرى لأزمة الحداثة على مستوى نظرية الأدب والنقد وهى : **أزمة المنهج، فأزمة الشكل تقودنا بالضرورة الى ازمة المنهج** ، ونحن نعني بأزمة المنهج تلك العملية التى يتم من خلالها **«تأطير النص»** وتأطير النص يعنى عملية اخضاع النص لمبادىء وقواعد عامة نظرية يراد من خلالها الاستحواذ على البنيات العامة للنصوص الأدبية وتسكين النص الأدبي المراد فحصه داخلها. وبذلك يتم اخضاع النص لقواعد تحكم لعبة الشكل والتشكيل او البنية اللغوية.

وعملية «تأطير النص» هذه نجدها ايضا معلنة في الكتابات الدائرة حول السيميوطيقا والبنيوية ، دونما انتباه الى ازمتها المنهجية إذ نجد دائما تأكيدا على ان السيميوطيقا تدرس النص الأدبي باعتباره «ظاهرة أو مادة تجريبية» تخضع لقوانين عامة تحكم تداخلها وتقاطعها مع الانساق الاخرى فى المحيط العام الذي تظهر فيه . أي أنها تهدف الى دراسة البنيات العامة للنصوص الأدبية «من خلال طرح تصور عام مجرد للبنيات الكامنة وراء صياغة النص الادبي ، ثم من خلال تطبيق هذا التصور على النص الادبي أو مجموع النصوص الادبية. وهذه الخطوة الاجرائية هى التي يمكن ان تدفع بمعرفة آليات صياغة النصوص الأدبية قدما»[٥]. ونفس هذا التصور المنهجي نجده شائعا ومعلنا في الكتابات التى تتناول مفهوم النص من منظور بنيوي ، إذ نجد هناك دائما تعريفا لعلم النص باعتباره : علما يهدف الى دراسة الابنية الصغرى والكبرى للنصوص ـ بما في ذلك النصوص الادبية، اى دراسة الوحدات البنيوية الشاملة للنص وما يوجد بينها من ابنية متتالية جزئية، على اساس ان هناك دائما أبنية نظرية وتجريدية ذات مبادىء عامة كلية معرفية[٦].

ولا شك أن معاملة النص الأدبي كمادة تجريبية يمكن اخضاعها دائما لقوانين او قواعد عامة تحكم النصوص اللغوية ، هي عملية لا تؤدي فحسب الى اغفال هوية النص الادبي وضياع خصوصية النص المعين المراد فحصه ، بل انها كذلك عملية تسمح بإمكانية ان يكون اى نص ادبي موضوعا او مادة تجريبية للنقد وان كان ضئيل القيمة طالما ان الهدف لم يعد هو النص في ذاته وانما التناول المنهجي او التأطير المنهجي للنص. وبذلك فإن اتجاهات الحداثة على المستوى التنظيري تسهم في تكريس صورة من صور ازمة الحداثة على المستوى الابداعي.

وأزمة المنهج الذي يقوم على عملية تأطير النص هي ازمة منهج يكون مدفوعا بوهم الموضوعية الذي يخفي شخصية النص بإدخاله في قوالب وأطر جاهزة يقاس عليها، ووهم الموضوعية هو وهم من أوهام النزعة العلمية ـ أو على الأدق : النزعة التعالمية Scientism في العلوم الإنسانية التي تريد أن تحتذي نموذج العلم الطبيعي ، في حين أن العلم الطبيعي نفسه قد تخلى عن نموذجه التقليدي الذي يتوخى الموضوعية المطلقة واليقين ، حتى إن فلاسفة العلم المعاصرين ـ من امثال فيرابند P. Feyerabend – راحوا ينظرون إلى المعرفة العلمية باعتبارها معرفة ليست لها نموذج واحد يقاس عليه ، وإلى فكرة المنهج الذي ينطوي على مبادىء ثابتة ويقينية مطلقة باعتبارها فكرة لا

وجود لها [٧].

قد يبدو مما سبق أننا بعيدون عن موضوع بحثنا وأننا منشغلون بنقد البنيوية والسيميوطيقا لا بإبراز الهرمنوطيقا ودورها كاتجاه في مجال النقد ونظرية الأدب. ولكننا في الحقيقة لسنا منشغلين بنقد البنيوية والسيميوطيقا في ذاتهما ، وإنما منشغلون بإظهار أزمة الحداثة على نحو ما تبلورت في هذين الاتجاهين على وجه الخصوص اللذين يعدان تتويجا لمحاولات سابقة كانت تسير في نفس الاتجاه ولكنها وصلت في النهاية لطريق مسدود. ولأن الهرمنوطيقا تنطلق على وجه التحديد من خلال الوعي بهذه الازمة ومحاولة تجاوزها لذا كانت هذه المقدمة ضرورية لفهم منطلقات الهرمنوطيقا ودورها في مجال نظرية الأدب والنقد. فقد آن الأوان لكي نسمع نداء الهرمنوطيقا الذي يتردد صداه الان في العالم الغربي، لا في مجال التنظير الأدبي وحده وإنما في سائر العلوم الإنسانية التى تمر الأن بثورة تراجع من خلالها مناهجها وتعيد النظر في مدى فاعليتها، والحقيقة ان الهرمنوطيقا المعاصرة التى أرسى هيدجر Heidegger دعائمها لم يتردد صوتها في العالم الأنجلوساكسونى إلا منذ السبعينيات فقط، حينما بدأت الماعات هيدجر تلوح في الأفق كإشارات مضيئة لتجاوز عصر الحداثة ، فكانت هي المصدر الأساسي الذي استلهم منه التيار النقدي الذي يعرف باسم«مابعد الحداثة» postmodern criticism أو «مابعد البنوية» post structural criticism ولن نجانب الصواب اذا قلنا مع بعض الباحثين بأن هذه الكتابات التى تكتب بروح هيدجرية هي كتابات «تشعر بان الأدب الغربي او على الاقل نظرية الأدب الغربي ، أن لم تكن قد بلغت أجلها . فانها تتجه نحو النهاية»[٨].

الهرمنوطيقا المعاصرة فيما وراء الشكل والمنهج

مصطلح الهرمنوطيقاHermeneutics

في أصوله البعيدة مصطلح مدرسى لاهوتى ، كان يدل على ذلك العلم المنهجي الذي يهدف الى تفسير نصوص الكتاب المقدس التى تتطلب فهما والتى يشعر المتلقى لذلك باغتراب ازاء معناها . والحقيقة ان دلالة هذا المصطلح قد اتسعت بعد ذلك مع الهرمنوطيقا الكلاسية (التقليدية) لدى شليرماخر Schleier-macher ودلتاىDilthey لتتجاوز النصوص الدينية بل والنصوص اللغوية بإطلاق ، لتصبح علما عاما في الفهم ومنهجا لتفسير ظواهر العلوم الانسانية. ومن الانصاف كذلك القول بأن هذه الهرمنوطيقا الكلاسية قد حاولت منذ البداية ان تنفذ الى باطن الوجود والروح الانساني، ومن ثم لم تتورط في مفهوم الشكل أو البناء اللغوى المنغلق على ذاته في عملية تفسيرها للنصوص ذاتها حتى ان دلتاى قد ذهب في مؤلفه «نشأة الهرمنوطيقا» Entestehung der Hermeneutik الى القول بأن «فن الفهم يتمركز حول تفسير بقايا الوجود الانساني المحفوظة في الكتابة» [٩].

ومع ذلك ، فقد ظلت الهرمنوطيقا الكلاسية أسيرة المنهج وبالتالي لم تستطع ان تتخلص من النزعة الموضوعية في تفسير النص، وهي النزعة التى ارتبطت بنموذج المنهج السائد في العلم الطبيعي الحديث : فشليرماخر ينظر الى النص باعتباره وسيطا لغويا موضوعيا ينتقل من خلاله فكر المؤلف الى القارىء أو المفسر، وهذا الوسيط اللغوي يكون موضوعيا لآنه يمثل الجانب المشترك الذي يجعل عملية الفهم ممكنة . وعلى نحو مشابه ينظر دلتاى الى العلامات اللغوية باعتبارها اساسا عاما تتموضع من خلاله او تتخارج الحياة والاحداث الباطنية، وبذلك يمكن فهم عمل اي شاعر او مبدع عظيم او عبقرية دينية أو فيلسوف حقيقى باعتباره تعبيرا حقيقيا عن حياته الروحية او الباطنية من خلال رموز وشفرات على هيئة علامات حسية قابلة للإدراك.

وهكذا يمكن القول بأن هرمنوطيقا النص المعاصرة لدى هيدجر وجادامر على وجه الخصوص ، قد رأت ان الهرمنوطيقا الكلاسية او الموضوعية لدى شليرماخر ودلتاي لم تستطع ان تتخلص من أسلوب التفكير التقليدي ذي النزعة الموضوعية في تفسير وفهم ظواهر الوجود الانساني كالفن واللغة ، وبالتالي النص الادبي ذاته . ومن ثم فان نقد هيدجر وجادامر هنا هو في حقيقته نقد لأسلوب من التفكير والفهم ظل سائدا في الفكر الغربي وامتد فيما بعد الهرمنوطيقا الكلاسية الى اتجاهات النقد والتنظير الأدبي المعاصر.

والهرمنوطيقا الهيدجرية تعرف باسم «الهرمنوطيقا الفينومينولوجية (أو الظاهراتية) phenomenological hermeneutics، وهي فينومينولوجية لأن التفسير فيها يكون منشغلا بماهية او معنى ظواهر الوجود الانساني في صلته الحميمة بظواهر الوجود ذاته .. ومن بين هذه الظواهر الانسانية التى انشغل بها هيدجر : الفن والشعر، ولقد وجد الطريق الى فهم معناهما من خلال فهم ماهية اللغة ذاتها . أما الهرمنوطيقا الجادامرية التى تعرف باسم «الهرمنوطيقا الفلسفية» philosophical hermeneutics والتى تمتد لتشمل فهم وتفسير كل مايكون قابلا للفهم والتعقل ، فإنها وان لم تكن تكرارا لهرمنوطيقا هيدجر فقد كانت امتدادا لمنطلقاتها وتوسيعا لافاقها ، وهي بهذا الاعتبار تعد ايضا فينومينولوجية الطابع.

وهناك خاصيتان اساسيتان تميزان هرمنوطيقا هيدجر في تعاملها مع النص، قد تردد صداهما في هرمنوطيقا جادامر، والخاصية الأولى هى ان النص يكشف عن الوجود وينطوي على حقيقة أو معنى يتجاوز إطار بنيته الشكلية. والثانية ان تفسير النص — وبالتالي فهمه — يقتضى تجاوز إطار الذاتية والموضوعية معا. وهاتان الخاصيتان هما في نفس الوقت خاصيتان للغة ذاتها عند هيدجر، وهذا يعنى ان الطريق الى فهم النص يفترض فهم ماهية اللغة ذاتها.

ومن خلال فهمنا لهاتين الخاصيتين في مجال اللغة ـ وبالتالي في مجال النص ـ يمكن ان نفهم كيف تتجاوز

هرمنوطيقا النص المعاصرة الشكل والمنهج معا :

اولا ـ هرمنوطيقا النص فيما وراء الشكل .

ان اهتمام هيدجر باللغة يرجع الى فترة مبكرة من فكره حينما ابدع عمله الخالد «الوجود والزمان Sein und Zeit (Being and Time) ولكن هذا الاهتمام أصبح يشكل كل أو جل مجال فكره المتأخر.

وكتابات هيدجر عن اللغة تقدم لنا رؤية ساخرة إزاء التصور التقليدي للغة السائد في علم اللسانيات Linguistics والسيميوطيقا وفلسفة تحليل اللغة ، وهو التصور الذي يقوم على طرح اللغة على بساط البحث النظري المنهجي وتعرية البنية الأساسية او العميقة لجملها، أو تأسيس نماذج لنسق من القواعد أو العلاقات التي تجعل التحدث باللغة امرا ممكنا . فمثل هذا التصور الذي يقوم على منطقة اللغة (اي صياغتها منطقيا) ، وعلى ما أسماه هيدجر في «الوجود والزمان «بعملية» تأطير اللغة Ge - stell (en - framing) (أو التفكير الإحصائي التمثلي للغة هو التصور الذي يدعونا هيدجر الى التحرر منه حينما نفكر في اللغة او نتعامل معها. وهذه الدعوة الى تحرير اللغة او تخليصها من المنطق ومن قواعد وصياغات التشكيل اللغوي هي – كما يبين لنا جيرالد برونز G . Bruns (١٠) نفس الدعوة التى تشغل اهتمام هيدجر في مقاله المعنون باسم «الطريق الى اللغة» The Way to Language الذي يرجع تاريخه الى سنة ١٩٥٩ فعندما يتحدث هيدجر هنا عن عملية جلب اللغة الى اللغة من حيث هي لغة Die sprache als die sprache zur Sprache bringen (bringing language as a language to language) فإنه لا يتحدث عن جلب اللغة الى محل نظرنا ودراستنا او تعرية بنياتها العميقة او بناء لغة شارحة جديدة (أي نظام لغوي شارح للغة) وانما هو يتحدث عن المجال المحدد مسبقا الذي تحيا فيه اللغة التي تكون واقعين في شراكها بدلا من ان نوقعها في شراكنا. ولذلك فان «الطريق الى اللغة» عند هيدجر لا يفيد ـــ فيما يرى برونز (١١) ـــ ذلك المعني المسطح الذي يشير الى طريق ما لمعرفة اللغة ، أي طريق آخر لتمثل اللغة من خلال قواعد وتشكيلات نحوية وصياغات منطقية (أو استراتيجية اخرى للاستحواذ على اللغة) فهيدجر يعني «بالطريق الى اللغة» فهم اللغة من خلال اللغة ، أي من خلال فهم ما ينتمي الي اللغة أي فهم ماهيتها.

وفهم ماهية اللغة عند هيدجر هو الاساس الذي يقوم عليه فهم النص الادبي والشعر على وجه الخصوص بل وفهم الفن ذاته. فعندما يقول هيدجر : «ان طبيعة الفن هي الشعر (١٢)» فانه يعني بذلك ان كل فن من حيث ماهيته يشارك في ماهية الشعر «الذي يكون - بدوره - تأسيسا للحقيقة» (١٣) فكل فن يكون شعرا بالمعني الماهوي للشعر ، أي ممارسة لماهية الشعر poetizing باعتباره أسلوبا لاسقاط ضوء الحقيقة في شكل . واذا كان اسقاط ضوء الحقيقة في الكلمات فإننا نكون حينئذ امام شكل من اشكال الفن وهو الشعر بمعناه الضيق الذي يعني قرض الشعر Poesy وأولية هذا الشكل الفني لا تكمن في ان ماهية الشعر تتجلى فيه (فأشكال الفن الاخرى تشاركه في ذلك) وانما تكمن في انه يحفظ لنا ماهية الشعر ويتيح لنا ان نتعرف عليها عبر اللغة ومن خلالها ».. فقرض الشعر يحدث في اللغة لان اللغة تحفظ الطبيعة الاصلية للشعر (١٤) واذا كان كل فن هو شعر بالمعنى الماهوي ، وإذا كانت ماهية الشعر تتحقق او تتجلى من خلال اللغة حيث يحدث تأسيس للحقيقة وكشف للوجود ، فإن هذا يعني أن كل فن يكون في النهاية ضربا من اللغة بهذا المعنى الكشفي ، ففن اى شعب مايكشف عن «لغة» هذا الشعب في التعبير عن عالمه ، وبذلك يكون للفن واللغة طابع تاريخي. وكل هذا يجعلنا نتساءل من جديد عن ماهية اللغة.

ان ماهية اللغة عند هيدجر تكمن في كونها كشفا او اظهارا للوجود .. واللغة تكشف الوجود عندما تظهر الوجود الانساني والموجودات الفردية من خلال تحجبها . فكيف يتكشف الوجود على هذا النحو في اللغة ؟ لنستمع الى هيدجر :

«ان اللغة في النظرة الدارجة ينظر اليها على انها نوع من الاتصال. فهي تقوم بوظيفة التبادل اللفظي والاتفاق، وبوجه عام : التوصيل . ولكن اللغة ليست فحسب ولا في المقام الاول تعبيرات مسموعة ومكتوبة عما يراد توصيله " فاللغة وحدها تجلب مايكون ـــ باعتباره شيئا ما يكون (اى تجلب ماهية شيء ما) الى المجال المفتوح لاول مرة . فحيث لا تكون هناك لغة ، كما هو الحال في وجود الحجر والنبات والحيوان لا يكون هناك ايضا انفتاح لما يكون (أي لماهية شيء ما).. ومن خلال تسمية الموجودات لأول مرة تجلب اللغة الموجودات ابتداء الى الكلمة والى الظهور» (١٥).

وعندما يردد هيدجر دائما ان اللغة «تنطق والوجود» فانه يعني بذلك ان اللغة «تسمى» لاشياء الموجودات الفردية وتمنحها ماهيتها او اسلوبها في الوجود وبذلك فان العالم يكشف عن ذاته او يتكشف من خلال اللغة وهناك فحسب حيث توجد لغة يوجد عالم ، والعالم عند هيدجر هو المجال او الافق المفتوح الذي تتكشف فيه حقيقة الموجودات او اسلوبها في الوجود ولذلك فان العالم يكون دائما عالما انسانيا ، فاللغة اذن ملك للانسان وتنتمى الى عالمه، وهي وسيلته في كشف الوجود المتحجب الذي يحيا فيه ، وهي بذلك تكون هبة او نعمة ، بل هي على حد قول هيلدرلن Hölderlin اخطر النعم (١٦). فاللغة ليست وسيلة او اداة يستخدمها الانسان على نحو مايستخدم الادوات بل ان اللغة ليست هي ما ينطقه الانسان : فليس الانسان هو الذي ينطق او يتحدث اللغة بل ان اللغة «تنطق وتتحدث» من خلاله ولما كانت اللغة هي مجال الفهم والتفسير فان ذلك يعنى ان الانسان يفهم ويفسر من خلال اللغة.

ومن الواضح ان اللغة التي يقصدها هيدجر هى لغة النص الادبي وخاصة النص الشعري الذي تتحقق فيه ماهية اللغة على الاصالة اما اللغة المنطقية والرمزية والمعجمية فهي اللغة التى تستخدم على نحو تحجب فيه ماهية اللغة

من خلال رموز وعلامات او الفاظ اشارية اى تحجب فيه «ابداعية اللغة» في الكشف عن عالم ما أو عن أسلوب ما من أساليب الوجود . وابداعية اللغة لا تعني «ابداعا» للغة وانما تعني ان نتيح للغة ان تمارس ابداعيتها وبالمثل فإن موقف المفسر ازاء النص سوف يعنى فهم ابداعية اللغة في كشف وإظهار الوجود بل ان الطابع الرمزي للغة نفسه لا يمكن اختزاله الى عالم من العلامات مكتف بذاته من خلال مجموعة من العلاقات المتبادلة ، كما لو كان يشكل عالما مستقلا عن العالم والوجود وبول ريكير P.Ricour ـ المنتمي الى تيار الهرمنوطيقا الفينومينولوجية ـ يبين لنا هذه الحقيقة بالتأكيد على ان التحليل السيمانطيقى (الدلالي) البنيوي حينما يقوم باختزال الوحدات الكتلوية للنصوص ، الى وحدات ذرية تصبح بمثابة بنيات اولية للدلالة ، فانه بذلك يغفل عن طبيعة الرمزية من حيث هي كشف وإظهار للوجود : «فالاختزال الى الابسط يؤدي الى حذف وظيفة هامة للرمزية والتى لا يمكن لها ان تظهر الا على مستوى اعلى من التجلى ، وهي الوظيفة التى تدخل الرمزية مع الواقع مع التجربة مع العالم مع الوجود (وأنا أترك عن قصد الخيار مفتوحا بين الكلمات) وباختصار فأنا اسعى الى اثبات ان طريقة التحليل وطريقة التركيب لا تتطابقان ولا تتساويان ففي طريقة التحليل تنكشف عناصر الدلالة قبل ان تكون لها علاقة بما يقال، وفى طريقة التركيب تتكشف وظيفة الدلالة التى هي (البلاغ) وفي آخر الأمر (الكشف) [١٧]» والحقيقة اننا نجد هذه النبرات الهيدجرية شائعة في كتابات بول ريكير عن اللغة والنص الادبي ، فلقد تابع ريكير هيدجر في نقد التصور السيميوطيقي البنيوي الذي ينظر الى اللغة على انها عالم من العلامات مغلق على ذاته او نسق من العلاقات الباطنية لا خارج له ، باعتباره تصورا قد افتقد خبرة اللغة والحق ضررا بها . وهو مثل هيدجر قد رأى أن «مستوى صوتيات اللغة والمستوى المعجمى والمستوى الخاص بالتراكيب اللغوية .. هذه المستويات هي الجانب الميت من اللغة»[١٨].

والحقيقة ان موقف هيدجر من اللغة ـ فيما يرى ماجليولا Robert Magliola [١٩] يتجاوز موقف البنيويين structual-ists وموقف الاصطلاحيين conventionalists معا فبالنسبة للبنيويين تشير الكلمات المنطوقة او المكتوبة الى بعضها بعضا فحسب ، وهي تفعل ذلك من خلال تزاوج الصوت والمعنى الذي يتحدد بواسطة قواعد ومعجم لغة شعب ما . وفي مقابل ذلك فان الاصطلاحيين ينظرون الى اللغة على انها اشارات او رموز أو شفرات متجهة نحو الخارج . اما هيدجر فيتجاوز الموقفين معا لانه بخلاف البنيويين الباريسيين لا يستبعد الطابع الاشاري للغة بالمعنى الواسع له ، أي بالمعنى الذي تشير فيه اللغة الى عالم سابق على اللغة والى الوجود نفسه ولكنه في نفس الوقت لا يجعل اللغة تشير بأن تتجه نحو الخارج ، وانما تشير الى الوجود بأن تجعله «حاضرا» داخل الكلمات ، وتجلب الخارج الى داخل بيت اللغة .فاللغة عند هيدجر هي «بيت الوجود» او كما يقول الاب ريتشاردسون Richardson في معرض شرحه لهيدجر هنا : «اننا لا يمكن ان نقترب من الموجودات الا من خلال المرور ببيت اللغة فالوجود (يسكن) في الكلمات التى بها تسمى الموجودات» [٢٠].

وعلى هذا الاساس لم يعد النص عند هيدجر ذا بنية موضوعية تجعله منغلقا على ذاته لا يفصح عن شيء بخلاف تراكيبه اللفظية كما هو الحال عند البنيويين . وفي نفس الوقت لم يعد النص متجها الى الخارج على نحو تصبح فيه الكلمات بمثابة اشارات تفقد هويتها في الدلالات الخارجية : فالكلمات ليست مجرد ادوات اصطلاحية نشير بها الى موجودات خارجية ، بل هي نفسها تسمى الاشياء والموجودات جميعا وتنطق الوجود او يتجلى فيها العالم والوجود.

الكلمات عند هيدجر إذن ليست الفاظا او رموزا اصطلاحية وهي تشير من خلال فعل الاظهار والتلميح مثلما «تشير» نبوءة الكهنة في معبد دلفي بأن «تلمح» على حد قول هيراقليطس.

والاظهار من خلال التلميح يعنى انه يبقى هناك دائما شيء ما مظلم ومتحجب او لا منطوق اى لا مقول وهذا هو معنى قول هيدجر :« ان كل ما يكون منطوقا ينبثق على انحاء عديدة مما يكون لا منطوقا» [٢١].

واللامنطوق ليس مجرد شيء ما ينقصه الصوت، وانما هو مايقيم في التحجب ويبقى مسكوتا عنه لانه لا يمكن ان يقال unsayable انه يبقى سرا وبذلك فان لغة النص الادبي تكشف الوجود وتظهر العالم من خلال التحجب الذي يسكن داخل لغة النص الأدبي ذاته.



وهذه النداءات الهيدجرية كانت منطلقات لهرمنوطيقا النص الأدبي عند جادامر ، ولكن جادامر ـ مثل هيدجر ـ يرى ان فهم وتفسير النص الادبي يستند الى فهم ماهية اللغة ذاتها ، لا من حيث هي نص مكتوب فحسب وانما ايضا من حيث هى كلام منطوق . وفهم ماهية اللغة يعنى ان الهرمنوطيقا ـ بخلاف السيمانطيقا Se-mantics ـ تركز على الجانب الباطنى لاستخدامنا للعلامات او بمعنى ادق لعملية الكلام :

ان اللغة عند جادامر ليست الفاظا او تعبيرات لفظية يمكن ان تحل احداها محل الاخرى على اساس افتراض نوع من التكافؤ القائم بينها بل هي كيان متفرد من التركيب اللغوي والاسلوب التعبيري او القدرة على الخطاب والايحاء . وهذا يبدو لنا بوضوح عندما نلاحظ الاختلاف الذي يوجد دائما بين اللغة الاصطلاحية واللغة الحية.

والطابع التفردي التشخيصي للغة الذى يقاوم فكرة الاحلال هو طابع يبدو بوضوح ـ فيما يرى جادامر [٢٢] ـ في حالة ابداع النص الشعري ، ويبلغ ذروته في الشعر الغنائي الذي لا يقبل الترجمة حتى انه لا يمكن رده الى لغة اخرى دون ان يفقد تعبيريته الشعرية ، وهذا يبرهن صراحة على اخفاق فكرة الاحلال كأساس لتعريف مفهوم المعنى بالنسبة لتعبير لغوي ما . بل

ان هذا يصدق بوجه عام على اللغة بصرف النظر عن خصوصية اللغة الشعرية عالية التفرد والتشخيص : فنحن عندما نتحدث اللغة كلغة، قد نقوم بتصحيح موقفنا اثناء الكلام باحلال تعبيرات محل اخرى او بعدها ولكن حتى في هذه الحالات نجد ان **المعنى المقصود** مما يقال ينبثق داخل متصل التعبيرات اللغوية التى تحل محل بعضها بشكل لا ينفصل عن التدفق الخاص بهذا الموقف او الحدث .

ومثلما يرفض جادامر فكرة الاحلال اللغوي ، فانه يرفض ايضا التصور السيمانطيقى الاداتي للغة المرتبط بهذه الفكرة السابقة ، فاللغة — وفقا لهذا التصور - توضع موضع الاستخدام تبعا لرغبة المرء ثم تلقى جانبا مثل سائر الوسائل الاخرى التى تستخدم لاجل غايات النشاط الانساني . ومن هنا يقال ان المرء يسيطر على لغته مثلما يقال ان المرء يسيطر على ادواته ، ولكن الحقيقة - فيما يرى جادامر [٢٣] ان المرء يسيطر على لغته فقط عندما يحيا داخلها وعندما يتيح للغة ان تنطق موضوعها وتجعله حاضرا كما في فعل الكلام الحر الذى يتدفق الى الامام وهذا يصدق ايضا على فهم الحوار المكتوب وعلى فهم النصوص ، لأن النصوص هنا تكون ممتزجة ايضا بحركة المعنى في فعل الكلام . ولذلك فان هرمنوطيقا اللغة - فيما يرى جادامر - تصبح (باعتبارها بحثا عن المعنى) اسلوبا من البحث مغايرا تماما لمجال البحث الذي يعتمد على تحليل الشكل اللغوي للنص وفحص بنيته السيمانطيقية : فاللغة تضمر دائما معنى يتخفي وراء الدلالات القصدية او المعاني الاشارية للعلامات اللفظية . ولايضاح تلك الحقيقة فان جادمر يميز هنا بين شكلين او ضربين من الكلام يمتد فيهما الكلام وراء ذاته : أولهما هو ذلك الكلام الذي لا يقال ومع ذلك يكون حاضرا بواسطة الكلام ، وثانيهما هو ذلك الكلام الذي يحجب بواسطة الكلام بناء على أغراض عملية.

ومع أننا يمكن ان نستفيد من هذا ان معنى الكلام - عند جادامر - لا يكون مكافئا للمعنى الفعلي للتعبير اللغوي او العلامات اللفظية حتى على مستوى الاستخدام الأداتي للغة وفقا لاغراض عملية مع ذلك فان ماهية اللغة عند جادامر يتم حجبها في الاستخدام الاداتي الاستراتيجى للغة : ففي مثل هذا الاستخدام نجد ان اللغة إما ان تخلو من اي معنى كشفي وتقوم على فكرة احلال الكلمات التى تفترض تكافؤ المعاني كما هو الحال في عملية الاتصال اللغوي بهدف تبادل المعلومات واما ان **تحجب** اللغة المنطوقة او المكتوبة معنى الكلام الذي يراد ان يقال او المسكوت عنه . وفي مقابل ذلك فان ماهية اللغة عند جادامر - ونحن هنا نفسر جادامر ولا نردد عباراته - تكمن في الكشف : كشف المعنى الذي يتخفى وراء الكلام وبنيته الشكلية اللفظية . ولكن ينبغي ان نلاحظ ان المعنى الذي يتكشف هنا ليس معنى منطقيا وانما هو اسلوب في فهم العالم والاشياء يكون حاضرا في استخدامنا للغة ولذلك فان الاستخدام الاداتي للغة يهمل ماهيتها باعتبارها اسلوبا في فهم العالم واكتشافه فنحن نفهم العالم ونكتشفه من خلال اللغة : «ففي مجمل معرفتنا بأنفسنا ، وفي مجمل معرفتنا بالعالم ، نكون دائما واقعين في شرك اللغة التى هى لغتنا . فنحن ننضج ونصبح على معرفة بالناس ، وفي آخر الامر على معرفة بانفسنا حينما نتعلم ان نتحدث. فتعلم الكلام لا يعنى تعلم استخدام اداة معدة سلفا لتعيين عالم يكون مألوفا لنا على نحو ما ، وانما يعنى اكتساب الفة ومعرفة بالعالم نفسه وأسلوب مواجهته لنا» [٢٤].

وهذه الخصائص التى تميز ماهية اللغة هي نفسها الخصائص التى تميز النص الأدبي ولذلك فان النتيجة التى تهمنا مما سبق هي ان النص الادبي - الذي تتحقق فيه ماهية اللغة - يضمر دائما معنى او يقول دائما شيئا ، وهو اسلوب من اساليب معرفتنا بالعالم والناس والاشياء : أى أسلوب في كشف الحقيقة او الوجود.

وجادامر يفهم النص الادبي بالمعنى الواسع وليس بالمعنى الضيق الذي ينحصر في اطار العمل الفني الادبي فالنصوص الأدبية جميعا - من حيث هي نصوص لغوية - تشترك في انها تقول لنا شيئا من حيث مضمونها . وعلى ذلك فان فهمنا للنص الادبي الذي يكون في نفس الوقت عملا فنيا ، لا ينبغى ان يكون مهتما في المقام الاول بتحقق الشكل الذي ينتمى اليه النص بوصفه عملا فنيا - وانما بما يقوله لنا [٢٥] ولا شك - فيما يؤكد جادامر — ان هناك اختلافا بين لغة الشعر ولغة النثر ، وبين لغة النثر الشعري والنثر الادبي ، وهي اختلافات يمكن بحثها من جهة الشكل الادبي «ولكن الاختلافات الجوهرية لهذه «اللغات» المتنوعة تكمن في موضع ما آخر : اعني في التمييز بين الحقيقة التى تدعيها كل منها. فكل الاعمال الادبية لها أساس مشترك عميق يكمن في ان الشكل اللغوي يضفي فاعلية على اهمية المضمون الذي تريد ان تعبر عنه» [٢٦].

وينبغى ان نلاحظ ان جادامر هنا لا يسقط التمايز بين الانواع الادبية ، بل انه قد افرد دراسات خاصة لهرمنوطيقا الانواع الادبية كالدراما والشعر بأنواعه .. الخ . ويكفي هنا ان نسترجع على سبيل المثال مقال جادامر عن «مساهمة الشعر في البحث عن الحقيقة» . الذي يبين لنا فيه كيف يعضد الشكل اللغوي المضمون الشعري الذي يقال ويحفظه : فإذا كانت ماهية اللغة كلغة - أي من حيث هي عملية اتصال حقيقى يقوم على الحوار وليس على توصيل المعلومات — تكمن في انها تقول لنا دائما شيئا من خلال الحوار فان هذه الخاصية المميزة للغة تبلغ اعلى صورة مكثفة لها في الشعر الذي يقول لنا ما يقوله في كلمات «تبقى مكتوبة» ولا يمكن استبدالها [٢٧] . فجادامر إذن لا يسقط ماهية الانواع الادبية فالاسقاط الحقيقى لماهية الانواع الادبية بل ولتفرد الاعمال الادبية ذاتها يكون في اغترابها داخل الشكل ونسيان الحقيقة التى يقولها لنا كل عمل أدبي.

ان مشكلة الشكل الجمالى عند جادامر هى مشكلة الوعى الجمالى الحديث الذي اغفل الحقيقة التى يقولها لنا الفن والادب على السواء وبذلك اصبح الأدب مثل الفن مغتربا عن عالمنا ، أي غير مفهوم بالنسبة

لنا . وأصبحنا بالتالي غير قادرين على الدخول معه في حوار حقيقي . وهذا الاغتراب يصدق على أدب الماضي الذي اسقطت حقيقته التاريخية المنحدرة عبر النص وعلى ادب الحاضر حينما يصبح مستغرقا في تجربة ذاتية خاصة بالشكل الجمالي ؛ فأدب القدماء - مثل فنهم - كان يكشف عن اسلوبهم في التعبير عن عالمهم الاسطوري والديني والاجتماعي . أو لم يخبرنا هيردوت بان «هوميروس وهزيود قد منحا اليونان آلهتهم» (٢٨) ولكن هذا الدور التاريخي الذي كان يقوم به الادب والفن في عالم القدماء لم يعد مفهوما بالنسبة لنا، بالضبط لان ادبنا وفننا المعاصر لم يعد يتمثل دوراً تاريخياً في عالمنا الذي نحيا فيه. ولذلك فإن الشعر المعاصر - على سبيل المثال - حينما يتحول الى شعر لا موضوعي ويغترب في الشكل المجرد، أي حينما يسقط ماهية اللغة باعتبارها تقول دائما شيئا ولا يمكن أن تتخلص تماما من المعنى ، فإنه على حد قول جادامر «سيكون مجرد طنطنة» (٢٩).

وعلى هذا فان جعل النص الأدبي مستغرقا في الشكل سوف يعنى بالضرورة اسقاط تاريخية النص ، كما لو كان النص يخاطب قارئا لازمانيا من خلال الشكل الأدبي . فالنص ليس شكلا مجردا يخاطب قارئا مجردا ، فمثل هذا التصور للنص يخلق صورة تعميمية للقارىء ويضفي معنى مطلقا على النص، في حين ان النص تكون له طبيعة زمانية ويخاطب قارئا زمانيا، اى قارئا يحيا في اطار تاريخي قد يكون مغايرا لتاريخية النص ، مما يسمح بإمكانية تعدد تفسير النص بناء على دور القارىء في فهمه وتمثله للنص . وهكذا يمكن القول بأن تاريخية النص تعني : «أن النص قد كتب بواسطة شخص ما ، عن شيء ما ، كيما يقرؤه شخص ما ... ومن المستحيل ان نستبعد تاريخية النص دون ان نختزله بذلك الى ظاهرة طبيعية من قبيل الامواج في البحار، لأنه حتى الصخور يكون لها تاريخ جيولوجي» (٣٠).

وهنا نجد انفسنا امام تساؤلات عديدة تتداعى على أذهاننا. والسؤال الاساسي الذي يفرض نفسه علينا ابتداء هو : كيف نبقى على مفهوم الهوية داخل مفهوم الاختلاف او النسبية التاريخية ؟ فاذا كانت هوية العمل أو النص الأدبي عموما تتحدد في وجوده التاريخي ، اي داخل سياقه التاريخي ، فكيف يمكن فهم وتفسير النص من منظور سياق تاريخي آخر يحيا فيه القارىء او المفسر ؟ وهل يمكن لهذا الفهم والتفسير حيئنذ ان يبقى على هوية النص او حقيقته ؟ هل الحقيقة التى يقولها النص او العمل الادبي يجب ان تكون حقيقة موضوعية حتى يمكن تواصلها تاريخيا؟

ان هذه التساؤلات وأشباهها التى تتعلق بعملية التفسير والفهم ذاتها ، تبدو وكأنها تجرنا الى فكرة المنهج. ولكن الحقيقة ان العملية الهرمنوطيقية تتجاوز مقولة المنهج ، فهي توجه معرفي يتخذ طابع الخبرة ويحدث فيها وليست موقفا معرفيا يستند الى المنهج. ووصف هيدجر وجادامر لهذه الخبرة الهرمنوطيقية بالنص يقدم لنا رؤية متكاملة كافية للاجابة عن تساؤلاتنا السابقة.

★ ★ ★

ثانيا : هرمنوطيقا النص فيما وراء المنهج :

نقطة الانطلاق الاساسية في التوجه المعرفي للهرمنوطيقا هي ذلك المبدأ الفينومينولوجي الشهير الذي يطالبنا بضرورة فهم الخبرة الانسانية على اساس من تجاوز القسمة الثنائية التقليدية الى ذات في مقابل موضوع . ففهم الخبرة - كما أظهر لنا هوسرل E. Husserl يكشف عن فكرة بسيطة هي «أن كل وعي هو وعي بشيء أو موضوع ما». وهذه الفكرة البسيطة التى تنطوي على بداهة قد تجاهلتها او اسقطتها نظرية المعرفة التقليدية ، وأهلكت نفسها في مناوشات عقيمة لحساب الذات او لحساب الموضوع. فالفكرة تعنى ببساطة ان عالم الاشياء او الموضوعات ليس من خلق وعينا او تصوراتنا ، ولا وعينا يكون من خلق هذا العالم : فالوعى والعالم يوجدان في وقت واحد، لا أحد منهما من خلق الآخر ، فالوعي ليس سوى توجه نحو عالم الاشياء أو الموضوعات يهدف الى الاقتراب منها ومحاولة التعرف عليها وفهمها من خلال خبرتنا بها ، لا الاستحواذ عليها او تملكها واخضاعها لتصوراتنا التى يمكن ان تحجبها عنا . ورغم أن مهمة الفهم هذه ملقاة على عاتق كل منا ، فان روح التفلسف الحق من شأنه ان يعيننا على هذا الفهم.

وقد يبدو لأول وهلة ان هذه الفكرة لا علاقة لها بالنص الأدبي وعملية تفسيره ، ولكننا سنرى شيئا فشيئا أنها تضعنا في قلب قضيتنا التى سوف ننشغل بها فيما يلى من خلال فكرتين اساسيتين هما : تجاوز الهرمنوطيقا للنزعة الموضوعية المنهجية في تفسير النص ، وبيان الهرمنوطيقا لدور الذات في عملية التفسير باعتبارها حوارا بين الذات والنص:

١- وهم الموضوعية .. وهم المنهج :

ان النص الادبي - بل واي عمل فني - هو كأي ظاهرة من ظواهر العالم الخارجي يمثل كيانا موضوعيا يقوم خارجنا ولا يكون من خلق تصوراتنا عنه ، ولكنه في نفس الوقت لا يكون بمثابة حقيقة موضوعية يمكن ان يتأسس معناها بشكل مستقل عنا ، كما لو كان هناك معنى موضوعي واحد يمكن قياسه واحصاؤه ولا نملك سوى ان نتفق عليه ونقر به.

لقد أنكر كل من هيدجر وجادامر وجود تلك الحقيقة الموضوعية المزعومة ، أي تلك الحقيقة اللازمانية فالحقيقة تنتمى الى عالم انساني يتكشف فيه الوجود في لحظة تاريخية ما ، والفن بوجه عام هو تكشف للحقيقة التى تعبر عن حالة او لحظة تاريخية معينة . ولان الحقيقة التى يكشف عنها العمل - أو نداء الوجود الذي يتردد فيه ليست بمثابة معنى موضوعي مجرد فانها بالتالي لا يمكن فهمها من خلال مقولات وقوالب مجردة تريد الذات فرضها على العمل ، فهي معنى يتكشف فقط عندما تدخل الذات في حوار أصيل مع النداء الذي يتردد صداه في العمل وعلى نفس النحو ينبغى ان ننظر الى النص الادبي ذاته. فالنص الادبى لا يكون له معنى واحد لازماني ، بحيث يمكن تفسيره

موضوعيا او اخضاعه لقواعد قياسية واجراءات منهجية . فمثل هذا التصور الذي يرى عملية فهم وتفسير النص على انها إعادة انتاج فوتوغرافي لمعنى النص، هو وهم من أوهام النزعة الموضوعية التى لم تستطع ان تتخلص منها الهرمنوطيقا الكلاسية (والتى تسمى لذلك ايضا بالهرمنوطيقا الموضوعية) حتى ان شلير ماخر قد رأي عملية الفهم على انها تعنى فهم الآخر (والآخر هنا هو الكلمة أو النص) على نفس النحو - وربما على نحو أفضل - من فهم الآخر لنفسه .

ووهم النزعة الموضوعية هو أيضا نفس الوهم الذي سيطر بصورة ما على اتجاهات النقد الحديث التى تتبنى مناهج تنشد الموضوعية من خلال الوصف والقياس والتحليل . فمثل هذه الاتجاهات الاخيرة قد تبنت النزعة الموضوعية باسم العملية واقتداء بنموذج المنهج في العلوم الطبيعية ، رغم ان العلم الطبيعي نفسه قد تخلى عن هذا النموذج ، وأصبح يفسح مجالاً كبيراً للمعنى والتفسير والكشف أكثر مما يعول على تحليل ووصف الوقائع وصفا موضوعيا محايدا يختفى فيه دور المفسر ، لأن مثل هذا الوصف لا يصنع بذاته علما ولا يكشف لنا عن معنى.

ولذلك فإن الدرس الاول الذي يمكن ان نتعلمه من هرمنوطيقا النص الفينومينولوجية المعاصرة على نحو ما وضع هيدجر دعائمها، هو السعى الدءوب نحو التحرر من نمط الثقافة التحليلية الذي تمارس من خلاله الأنظمة المعرفية في عملية تفسير النص والتعامل معه.

ومن هنا فان هرمنوطيقا هيدجر تنأى بأذهاننا عن ذلك التصور الشائع لأستاذ الأدب باعتباره محللا للنص او قارئا منهجيا . فأسلوب هيدجر - فيما يرى برونز - هو التحرر من الأسلوبية ، ومن فهم النص الأدبي بتطبيق نظرية معينة في القراءة او منهج في التحليل او اسلوب معين في التلقى يراد منه ان ينافس النظريات والمناهج السائدة في مجال النقد والدراسة الأدبية ، وفي ذلك يقول برونز في دراسة قيمة عن هيدجر : «ان هيدجر يقوض فكرة الدراسة الادبية في مجملها باعتبارها تطبيقا او استجابة للمهارات الفنية في قراءة النصوص التى ينظر اليها على انها بنى أو أنساق سواء كانت صورية خالصة او لغوية خالصة، أو أنساقا نصية ، أو كانت أشكالا وتشكيلات متواصلة مع الأنساق الاجتماعية والإيديولوجية التى تصاغ فيها الحياة الانسانية فهيدجر يأخذك بعيدا عن مفردات النظرية والمنهج والشكل والتشكيل والبنية والنسق»[٣١] . والحقيقة أن هذا الطابع لا يميز فكر هيدجر على مستوى قراءة النصوص فحسب، وإنما يميز فكر هيدجر بإطلاق لأن هيدجر هو القائل : «لا أحد يفكر لي كما أن لا أحد يموت بالنيابة عنى» ففكر هيدجر هو دعوة لتحرر الفكر على اى مستوى ليدخل في لقاء وخبرة حميمة مع الأشياء والموجودات ، وفي النهاية مع الوجود نفسه.

وهكذا يمكن القول بأن الهرمنوطيقا الهيدجرية مثلما كانت دعوة الى تحرير اللغة من المنطق والقواعد ، فانها ايضا دعوة الى تحرير فهمنا وتفسيرنا للنص من التأطير النظري والتفكير الإحصائي المنهجي الذي يتبنى نزعة موضوعية باسم العلمية.

★ ★ ★

وهذا الطابع التحرري في عملية الفهم والتفسير عند هيدجر، هو ما أصبح جادامر ينظر اليه - مثل استاذه - على انه يمثل الطابع السلبي الضروري في الخبرة الهرمنوطيقية hermeneutical experience فالفهم الذي يحدث في الخبرة الهرمنوطيقية باعتباره انفتاحا على آخر (او النص) يهدف الى الكشف او الإظهار هو فهم لا يمكن أن يبدأ إلا حينما أعى أن الآخر لا يمكن احتواؤه داخل مفاهيمي الايديولوجية أو تصوراتي المنهجية. وهذا يعني زعزعة الأساس الذي يستند اليه موقفي الخاص بتخليص الفكر من ارضية التصورات التى يستند اليها . وهذه العملية هي مايعرف باسم التقويض او التفكيك الهرمنوطيقي hermeneutical deconstruc tion والتفكيك هنا ليس نظرية او منهجا في القراءة وإنما هو تعرية لمفاهيمنا وتصوراتنا التقليدية بحيث نبقى في مجال الانفتاح الذي ينتشلنا او يختطفنا بعيدا عن مجال الفكر الاحصائي والتمثل الذي يدرس النص بهدف الوصول الى معرفة تصورية ثابتة . وهذه العملية السلبية في الفهم تشبه - فيما يرى جادامر — حالة السلب التى يصل فيها المرء الى حيرة ازاء الكلمات ، هي في نفس الوقت ما يطلق سراح الفكر ، وعندئذ فقط يبدأ الفهم[٣٢].

وهكذا يمكن القول بأن الخبرة الهرمنوطيقية عند جادامر هي نوع من التوجه المعرفي يقوم كبديل للمعرفة التصورية التى يتم تحصيلها واكتسابها من خلال المنهج. وهذا التوجه المعرفي - المستمد اساسا من هيدجر - هو ما عمل جادامر على تعضيده بإتقانه وتبريره في عمله الأكاديمي الضخم الذي صدر سنة ١٩٦٠ بعنوان الحقيقة والمنهج Wahrheit Und Methode (Truth and Method) كما افصح عنه بأن مارسه عمليا في سائر اعماله ومقالاته التى توالت بعد ذلك حتى عهدنا هذا ولقد اراد جادامر ان يبين لنا من خلال هذا المنحى المعرفي ان هناك الكثير مما يمكن ان نعرفه عن طريق آخر غير المنهج . والفن — مع الأعمال والنصوص الأدبية عموما - يقدم لنا مثالا على الحقيقة التى لا تكتسب عن طريق المنهج ، وهذا يعني ان منهج العلم الطبيعي او نموذج المعرفة التصورية والتجريدية ليس هو الوسيلة الوحيدة لبلوغ الحقيقة.

والرأى عند جادامر أن المنهج هو نوع من التفكير الاستراتيجي الذي ساهم في تعميق اغتراب الانسان المعاصر : فعلى الرغم من ان فكرة المنهج التى تنامت مع العلم الحديث وتبنتها العلوم الانسانية كانت محاولة لتجاوز اغتراب الانسان ازاء العالم ، فإنها قد ردت على هذا الاغتراب باغتراب مماثل. فالمنهج هو قواعد وأدوات استراتيجية تفرضها الذات على الموضوع وبذلك فإن الذات لا تفهم الموضوع كما هو معطى لها في خبرة مباشرة ، وإنما تفسر الموضوع وفقا لتصوراتها بدلاً من أن تلتحم به في خبرة حميمة.

كيف نفهم هذا الكلام النظري العام بتخصيصه على عملية تفسير النص الأدبي؟

ان اتجاهات النقد الادبي الحديث قد تورطت في نفس المأزق حينما ساهمت في تكريس الاغتراب بدلاً من الفهم في عملية التفسير وحتى الهرمنوطيقا الكلاسية التي اثارت مشكلة الفهم لأول مرة كمشكلة عامة ، لم تستطع بسبب نزعتها الموضوعية ان تتخلص من هذا المأزق الاغترابي.

والهرمنوطيقا من حيث هى تفسير يقوم على الحوار تختلف كلية ـ فيما يرى جادامر [٣٣] ـ عن صورتين اساسيتين من التفسير الاغترابي وهما : التفسير الذي يتحدث speaking about عن نص ما والتفسير الذي يتحدث لاجل نص speak-ing for ما والتفسير في الحالة الاولى ـ أي عندما يتحدث عن النص ـ هو تفسير يحاول فهم النص «تجريبيا» بجعله موضوعا يمكن السيطرة عليه واخضاعه لقواعد ودعاوى عامة يراد تطبيقها على النص ، وفي هذه الحالة يصبح التفسير «حوارا ذاتيا» monologue لا يتاح فيه للنص ان يتحدث عن ذاته أو لأجل ذاته for itself أما التفسير في الحالة الثانية ـ اي عندما يتحدث لاجل النص ـ فهو تفسير يحاول فهم النص بطريقة مثالية ، ويدعي فيه المفسر «امكانية فهم الآخر (النص) على نفس النحو ـ وربما على نحو أفضل من فهم الآخر (النص) لنفسه والتفسير في هذه الحالة وان لم يكن حوارا ذاتيا الا انه يظل حوارا من جانب واحد one sided con-versation لا يسمح فيه للنص ان يتحدث الينا بذاته فالمفسر يجعل «النص» اشبه بموضوع يتحاور مع نفسه وبالتالي تختفي هنا ماهية الحوار الذي يقوم على الاخذ والرد وهكذا نرى ان التفسير في الحالة الاولى لا يجعل النص ابدا مادة داخل حوار اى ان المفسر يطرح النص ذاته خارج عملية الحوار اما التفسير في الحالة الثانية فهو وان كان يجعل النص مادة للحوار الا انه لا يجعل الحوار حوارا حقيقيا لان المادة هنا تكون محكومة بالمفسر . وفي كلتا الحالتين يتم ـ بصورتين مختلفتين ـ تأكيد سلطة المفسر ونص التفسير text of interpretation على النص المراد تفسيره،

وبذلك يمكن ان نخلص هنا الى القول بأن النزعة الموضوعية المنهجية تقودنا الى نوع من الوهم في الفهم والتفسير وهم الاعتقاد في السيطرة على النص (اى سيطرة الذات او المفسر على النص موضوع التفسير) . ولكننا نجد أن النص يفلت منا عندئذ باستمرار وننتهى الى حالة من الاغتراب ناتجة عن عدم فهم الذات للموضوع او النص من خلال خبرة حميمة بينهما ، ونجد انفسنا في النهاية امام نص التفسير لا النص المراد تفسيره.

وهذه النتيجة تفضى بنا الى القضية التالية التى تعد على أهمية قصوى في العملية الهرمنوطيقية وهي : فهم دور الذات (المفسر) في عملية التفسير بوصفها حواراً حقيقيا بين ذات وموضوع.

٢ـ دور الذات في عملية التفسير:

(معنى التفسير كحوار مع النص)

ان ما يسمى بالتفسير الحواري او الحوار التفسيرى في الهرمنوطيقا المعاصرة هو تفسير يهدف الى تجاوز«ثنائية الذات / الموضوع» التى يتم فيها تأكيد احد طرفيها على حساب الطرف الآخر , وهذا التفسير الحواري كما فهمه جادامر يتميز ـ فيما يرى بعض الباحثين [٣٤] ـ بالانتاجية المخلصة

faithful productivity للنص الاصلي المراد تفسيره فالانصياع للنص والثقة فيه هما المفهومان الموجهان لما يمكن تسميته بأخلاق الهرمنوطيقا الجادمرية ومع ذلك فإننا لا ينبغى ان نفهم الانصياع (أو الثقة) في النص على انه يعنى ان المفسر يكون سلبيا تماما ازاء النص طالما ان التفسير يكون انتاجيا pro-ductive وليس معيدا لانتاج النص reproductive وان كان لا يوصف في نفس الوقت بانه ابداعى فجادامر يتحاشى استخدام كلمتى «ابداعى» creative و ابداعية creativity لانهما تغاليان في اضفاء سلطة المفسر او نص التفسير على النص الأصلى.

فالتفسير اذن ينبغى ان يكون متواضعا أمام النص فلا هو ينبغى ان يهدف الى ابداع نص جديد ولا ان يعيد انتاج النص . لانه في كلتا الحالتين لا يقيم حوارا مع النص والحوار مع النص ينبغى ان يفهم على انه علاقة تبادلية بين الذات والموضوع او بين الانا والآخر ولذلك تقول كاثلين رايت K. Wright «ان استخدام جادامر لمصطلح حوار ينبغى ان ينبهنا الى ان العلاقة بين المفسر والنص هى علاقة انا بآخر an I - other relation حيث تقوم الانا مقام المفسر ويقوم الآخر مقام النص وجادامر لا يعني بالاخر مؤلف النص وانما النص نفسه وبالتالي فان النص يكون اكثر من مجرد مادة الحوار التفسيري فهو مادة داخل الحوار التفسيرى. ولهذا فان جادامر يزعم ان «النص يعبر عن ذاته على نحو يشبه الأنت»[٣٥].

ومن هذا يتضح لنا أن دور الذات في عملية الحوار مع النص يتميز بخاصيتين رئيسيتين مرتبطتين ارتباطا وثيقا : والخاصية الاولى هى العلاقة التبادلية بين الذات والموضوع او بين الانا والآخر والخاصية الثانية هى ان الاخر هو النص لا المؤلف وفيما يلي سنحاول القاء مزيد من الضوء على هاتين الخاصيتين المميزتين للحوار مع النص :

أـ الحوار بوصفه علاقة تبادلية بين الانا والاخر

الحوار ـ بما هو حوار ـ يقتضى نوعا من العلاقة التبادلية بين طرفين : ذات وموضوع او ـ بمعنى أدق ـ بين أنا وآخر (مع فهم هذا الآخر باعتباره «أنت» اى شخص مخاطب قادر بذاته على ان يتحدث وان يشارك في الحوار) ذلك ان العلاقة التبادلية هنا تعنى ان عملية الفهم والتفسير من خلال الحوار لا يمكن ان تحدث في اتجاه واحد يسير من الانا الى الاخر ، فهذه العملية ينبغى ان تسير ايضا من الآخر الى الأنا. والأنا هنا هى التى تملك زمام المبادرة لتحقق هذه العملية على نحوها الصحيح ، عندما تنفتح على الاخر

وتسمح له ان يتحدث اليها مثلما تتيح لنفسها ان تنصت اليها وكأنها بذلك تتبادل معه المواقع : فلا تتعامل معه كمجرد موضوع تسعى للسيطرة عليه ولا تعامل نفسها كما لو كانت ذاتا محايدة او «كوجيتو ديكارتي» اعني ذاتا مفكرة تتعامل مع الاخر باعتبارها كيانا منفصلا عنه لا يتردد صداه فيها ولذلك فان النزوع المنهجي الجديث نحو «تأطير النص» والسيطرة عليه ومحاولة اخضاعه لنوع من التفكير الموضوعي الذي يستند الى القواعد والاحصاءات والتحليلات ، هو نزوع نحو الوجهة الخاطئة فهو نزوع نحو نوع من «التفكير» الاستراتيجي :«تفكير يختفي فيه الانفتاح على النص، ويختفي فيه - كما يؤكد جادامر دائما - الحوار الحقيقي الذي يكون بين الاصدقاء والذي يتحقق من خلاله نوع من الالفة - لا الاغتراب - نتيجة وجود شيء مشترك يؤسسه الحوار بينهم ويلتقون عنده . ولذلك يمكن القول بان الذات او الانا - في هذه الحالة من النزوع المنهجي نحو النص - تريد ان تتخذ صورة محايدة لا تصبح معها ذاتا حقيقية ، وإنما تصبح ذاتا مرتدية أقنعة هي بمثابة تلك الأدوات (أو الاستراتيجية) التى تتعامل من خلالها مع الآخر الذي تريد ان تحيله الى مجرد موضوع للاستخدام ضمن ماتستخدمه الذات من أدوات في عالمها التكنولوجي المعاصر أو - بمعنى أدق - في عالمها الاغترابي الذي لم تعد تسمع فيه نداء الأشياء والموجودات التى تحيا بينها .

والحقيقة ان هذه الفكرة - أعنى فكرة الحوار المتبادل الذي يكاد يختفي من عالمنا المعاصر - لا نجدها ماثلة في الهرمنوطيقا الجادمرية فحسب ، بل اننا نجد جذورها العميقة لدى هيدجر.

في مقال هيدجر المعنون باسم «هيلدرلن وماهية الشعر» يلتقط هيدجر أبياتا لهيلدرلن - شاعر الشعراء الأثير لديه - يتحدث فيها عن معنى الحوار المفتقد في عالمنا - وهيدجر يتوقف عند هذه الأبيات ليتحاور مع نص هيلدرلن عن معنى الحوار ، أي يحاول تفسيره تفسيرا حواريا.

فلنستمع أولا الى هيلدرلن :

«تعلم الإنسان كثيرا

ومن السماوات سمى الكثير

مذ كنا حوارا

وكنا قادرين على ان يستمع بعضنا الى بعض».

ولنستمع الى بعض ما يقوله هيدجر في حواره مع هذه الابيات :

«... مذ كنا حوارا» : إننا معشر البشر ، حوار وكينونة الانسان مؤسسة على اللغة . ولكن اللغة إنما تتحقق تاريخيا في «الحوار» . على ان الحوار ليس وجها من وجوه استعمالنا للغة فحسب بل ان اللغة لا تكون أصيلة إلا من حيث هى حوار . فإن مانعنيه باللغة عادة - وهو نسق من الكلمات وقواعد تركيب الكلام - ما هو الا الجانب الخارجي للغة وإذن فما معنى «الحوار» ؟ بالبداهة هو التكلم مع الآخرين عن شي والكلام عندئذ هو الوسيط بيننا الى جمع الشمل والالتقاء لكن هيلدرلن يقول : «مذكنا حوارا ، وكنا قادرين على ان يستمع بعضنا الى بعض» ان القدرة على الاستماع ليست نتيجة لتكلم بعضنا مع بعض بل انها مفترضة من قبل في عملية التكلم ولكن القدرة على الاستماع نفسها هي ايضا قائمة على إمكان الكلمة محتاجة اليها إننا حوار وهذا معناه اننا نستطيع ان نستمع بعضنا الى بعض .. ولكن هيلدرلن لا يقول فقط : اننا حوار بل يقول : «مذ كنا حوارا» فمذ متى كنا حوارا؟» (٣٦).

وليس في وسعنا هنا ان نواصل حوار هيدجر مع هيلدرلن حول المعنى المتضمن في المقطع «مذ .. كنا حوارا» الذي يعنى - فيما يعنى لدى هيدجر (٣٧) - منذ أن اصبحنا وجودا تاريخيا متزامنا اي وجودا له ماض وحاضر ومستقبل حيث تعلم الانسان كثيرا وسمى كثيرا ... فما يهمنا هنا هو ان نتوقف عند تلك الخاصية العميقة المميزة لمعنى الحوار كما يفهمه هيدجر ، وهي ان الحوار لا يحدث الا من خلال تبادل لفعلي الكلام والانصات : فالكلام وحده لا يؤسس الحوار فالكلمة - لكى تكون كلمة - تحتاج الى قدرة على الانصات . ولكن الانصات الى اللغة - او الانصات الى الكلام الذي يقال - هو بدوره نوع من الكلام إذ يكون الكلام مفترضا ومتضمنا فيه : فنحن في فعل الانصات «نقول مرة اخرى الكلام الذي سمعناه» (٣٨) على حد قول هيدجر في مقاله «الطريق الى اللغة».

ويبدو أن أسلوب الانصات Lis-tening - فيما يرى برونز(٣٩) هو أسلوب هيدجر في تجاوز البنوية فأسلوب الانصات مختلف عن اسلوب التملك والاستحواذ وهذا هو مايميز الانصات عن الرؤية والعلاقات المكانية : فالانصات يعنى التورط والاستغراق والوقوع في الشرك، حيث نكون مأخوذين ومسلوبين . وفي حين ان العين تبقى نفسها دائما على مسافة مما تشاهده فان الاذن تمنح الآخر اقترابا منا وتتيح له ان يدخل الينا ويتملكنا ولذلك فاننا نقول في التعبير الشائع: «أعطنى أذنك» lend me your ears .

فعل الانصات إذن يعنى ان نتيح لشيء ما ان يقال لنا في عملية الحوار. غير ان تناوب الانصات والكلام لا يكون فعلا مقصورا على الذات او الانا بل انه ايضا يكون سمة مميزة للنص حينما ننظر الى النص باعتباره الآخر او «الأنت» في عملية الحوار.

فالنص يتحدث حينا ويصمت حينا ، يتكشف ويتخفي ومهمة الفهم والتفسير الحواري هي كشف المتحجب والمستتر من خلال اللامتحجب والمتجلى اى اكتشاف مالم يقله النص من خلال ما يقوله بالفعل . ومن خلال ذلك التوتر بين التكشف والتحجب بين الكلام والصمت على مستوى النص وعلى مستوى المفسر تنكشف الحقيقة التى يقولها النص.

ويمكن الان ان ننتقل الى الخاصية الثانية المرتبطة والمميزة للعلاقة بين الانا والآخر في عملية الحوار مع النص وهى : أن الآخر في فعل الحوار هو النص نفسه.

ب - الحوار مع الآخر بوصفه حوارا مع النص :

إذا كان مفهوم الحوار الحقيقى الذي يقوم على علاقة تبادلية بين أنا وآخر ، يرتبط ارتباطا وثيقا - كما نوهنا - بمفهوم

الحوار باعتباره حوارا مع النص . فعلى اى اساس نفهم هذا الارتباط ؟ وهنا لابد ان نلاحظ ابتداء تلك الحقيقة المنطوية على بداهة ، وهي ان مايكون هاما في اى حوار حقيقى هو ان هناك موضوعا ما يدور حوله الحوار ويكون بمثابة قضية مشتركة بين المتحاورين تشغل اهتمامهم وتؤلف بينهم . فعلى حد قول جادامر : «إن الطريقة الوحيدة التى نبلغ بها امكانية التحدث مع بعضنا بعضا ، هي ان يكون لدينا شيء لنقوله لبعضنا بعضا» [٤٠] . وهذه العملية - فيما يرى جادامر — مختلفة عن طريقة نقل المعلومات (من خلال الرموز على سبيل المثال) تلك الطريقة التى يكفي فيها وجود مستقبل ليتلقى المعلومات إذ لا يكفى في الحوار الحقيقي وجود شخص مستقبل بل يجب بالاضافة الى ذلك «ان يكون لدينا استعداد يتيح لشيء ما ان يقال لنا فبهذه الطريقة وحدها تصبح الكلمة رابطة كما لو كانت تربط موجودا بشريا بموجود بشري اخر» [٤١] . وغاية الحوار في النهاية - كما بين لنا هيدجر من قبل - هي اظهار «مايكون موضوعا للكلام» فالكلمة باعتبارها حوارا حقيقيا هى «مايتيح لشيء ما ان يشاهد ، أي يتيح مشاهدة مايكون عنه الكلام» [٤٢] ... ما الذي يمكن ان نستفيده من مجمل هذا؟

لقد تكشفت لنا الآن فكرة اساسية، وهى : أن اللغة أو الكلام في عملية الحوار ليس أداة لتوصيل معلومات فما يكون هاما في الحوار الحقيقى هو ما يقال من خلال الكلام فكل حوار هو حوار عن شيء ما وإذا كنا نعلم من قبل ان كل نص - من حيث هو لغة - يقول لنا شيئا ما ، فإن هذا يعنى ان حوارنا مع النص — باعتباره حوارا بين أنا وآخر — لا ينبغى ان يتجاوز مايقوله النص الى شيء ما وراءه . وهنا يظهر لنا على الفور - فيما يبين لنا بعض الباحثين [٤٣] — اختلاف هرمنوطيقا جادامر عن الهرمنوطيقا الكلاسية لدى شليرماخر ودلتاى ؛ إذ كان ينظر هذان الاخيران الى لغة النص باعتبارها شفرة لشيء ما آخر يقع وراء النص (من قبيل : الشخصية الابداعية للمؤلف او رؤيته للعالم .. إلخ) ، في حين ان جادامر يركز انتباهه كلية في مادة النص ذاته ، أي فيما يقوله لأجيال متتالية من المفسرين.

إن النموذج التقليدي لعملية الاتصال التى تنتقل من المؤلف الى النص الى القارىء والتى يبدو فيها النص كوسيط موضوعي يحمل رسائل المؤلف الى القارىء — هو نموذج لا يعامل النص باعتباره الآخر أو «الأنت» الذي يكون طرفا في عملية الحوار ، وانما يعامله كوسيط للحوار مع المؤلف . وليس جادامر وحده هو الذي يرفض هذا النموذج بل ان الهرمنوطيقا الفينومينولجية عموما - كما يبين بعض الباحثين [٤٤] - ترفضه ايضا . فعلاقة المؤلف / النص / القارىء يتم فصلها لتنحل الى فئتين هما : علاقة «المؤلف / النص» وعلاقة «القارىء / النص» وعلاقة المؤلف بالنص هي عملية ابداعية ينتج فيها جهد انساني عملا فريدا له شخصية متميزة ، أي عملية تتعلق بأسلوب إبداع النص . ولكن ما ان يبدع النص او العمل حتى تنتهى علاقته بالمؤلف ولا تكون هناك امكانية لإعادة السيطرة على النص المبدع. فمنذ اللحظة التى يصبح فيها النص مكتملا ومعطى للقارىء يكون المعنى النصي قد انفصل عن قصديات المؤلف : يلقي كل منهما قدره بمنأى عن الآخر . ولهذا يتمسك الباحث بفكرة جادامر في أن المعنى النصي لا يتطابق مع ما قصده المؤلف فالقصديات السيكولوجية للمؤلف تخصه وحده . أما القصديات النصية (قصديات النص) فيجب النظر اليها باعتبارها جزءا من خبرة القارىء . ولكى يفهم القارىء معنى نص ادبي ما ، يجب ان يكون قادرا على ادراك فرديته باعتباره تأليف مؤلف ، أي باعتباره أسلوبا ابداعيا لمؤلف ما (وليس لتاريخية المؤلف).

وهنا ينبغى ان نميز بين تاريخية المؤلف وتاريخية النص : فتاريخية المؤلف هى ظروفه وخبراته الثقافية والاجتماعية والنفسية الخاصة به ، أما تاريخية النص فهي الحقيقة التاريخية التى يقولها النص باعتبار ان ما يقوله النص يكون موجها دائما لأناس يعيشون في عصر ما بكل اشكاله الثقافية والاجتماعية والدينية.

ومن خلال علاقة النص بالقارىء يدخل النص في سياق ثقافي — اجتماعي غريب عليه : سياق قارىء يحيا في زمان ومكان ما آخر.

ومهمة الهرمنوطيقا في تعاملها مع النص هى تجاوز الاغتراب التاريخي للنص عندما يدخل النص في إطار أو سياق غريب عليه ولا يستوعب فيه ، وتجاوز الاغتراب هنا يقتضى عملية مواءمة Aneigung (appropriation) وهو مصطلح يعني أن يجعل المرء ما كان غريبا عليه ملكا له ودلالة هذا المصطلح في سياق تفسير النص الأدبي سوف تعنى ان يجعل المفسر النص منتميا الى ما اسماه هوسرل «العالم المعاش» life-world أو إلى ما اسماه هوسرل «الوجود في العالم» being-in-the-world وعملية المواءمة هذه لا يمكن ان تتم الا من خلال الحوار الذي يسعى الى الفهم : فهم تاريخية النص وما يقوله لنا.

وعلى ذلك ، فإن فهم معنى النص عند جادامر يقتضى تطبيقه على موقفنا او وضعنا والتطبيق والفهم هنا هما عملية هرمنوطيقية واحدة ، فليس هناك فهم يتم اولا ثم تطبيق لما يتم فهمه وفهم معنى نص من الماضي يعنى السماح له بأن يتحدانا اليوم ووضع القضية بطريقة سالبة يعنى ان عدم القدرة على تطبيق النص على موقفنا وعدم امكانية ربطه بعالمنا ، هو عدم فهم لأى شيء من النص

على أننا من خلال عملية المواءمة عند جادامر لا نفهم الآخر أو النص فحسب ، وإنما نفهم انفسنا ونتعرف على ذواتنا ايضا . فنحن نعرف الذات على أفضل وجه من خلال السمات الانسانية التى طالما تجلت في الاعمال الثقافية ، وهذا هو ماعبر عنه ريكير ايضا بقوله : «فما الذي كنا سنعرفه عن الحب والكراهية ، والمشاعر الاخلاقية وبوجه عام عن كل مانسميه الذات ، ما لم يتم التعبير عن كل هذا في اللغة والإفصاح عنه من خلال الأدب ؟ وهكذا فإن ما يبدو مضادا تماما للذاتية ، وما يظهره التحليل البنيوي على أنه نسيج

للنص، انما هـو نفس الوسيط الـذي يمكن أن نفهم أنفسنا من خلاله»

أفـــلا ننتهى من مجمل هـــذا الى ان هـرمنوطيقـا النص المعـاصرة تحاول رأب الصدع الذي احدثه وعينا الجمالى الحداثي نتيجة إغفالـه أو نسيانه لفهم ما يقـوله لنا الأدب والفن على وجـه العموم ، مما تـرتب عليه ان اصبح مـايقال لنـا لا يتردد صداه فينا ؟

* * *

الهوامش

(1) Maurice MERLEAU -PONTY, Signs, Translated By Richard McCleary (Evanstion Nothwerstem University Press, 1973), Pp 49 ff.

انظر ايضـا كتابنـا: الخبرة الجمالية دراسـة فى فلسفة الجمال الظاهراتية «بيروت: المؤسسة الجامعيـة للدراسات والنشر، سنة ١٩٩٢»، ص ٢٢٠ وما بعدها.

(٢) صلاح فضل، بلاغة الخطـاب وعلم النص «الكويت: سلسلة عالم المعـرفة، المجلس الوطنـى للثقافة والفنـون والآداب، العدد ١٦٤، سنة ١٩٩٢) ص ٢٧٤.

(٣) شكرى عياد، دائرة الابداع: مقدمة فى اصول النقد (القاهرة: دار الياس العصرية، سنة ١٩٨٦) ص١٢٢.

(٤) انظمـة المعلومـات فى اللغـة والادب والثقـافـة: مـدخل الى السيموطيقـا، اشراف سيزا قاسـم ونصر ابو زيد (القـاهرة: دار الياس العصرية سنة ١٩٨٦) انظر مقدمة فريال جبوري غزول، ص ١٤.

(٥) سيـزا قاسم السيمـوطقيـا: حول بعـض المفاهيم والابعـاد «ضمن الكتاب السابق»، ص ١٨.

(٦) صلاح فضل، بلاغة الخطاب وعلم النص، ص ٢٥٢.

(٧) انظر فى ذلك كتابنا: جـدل حول علمية علم الجمال دراسات على حـدود مناهج البحث العلمى (القـاهـرة: دار الثقافـة للنشر والتوزيع سنة ١٩٩٥) ص ٣٧ وما بعدها.

P- Feyerrabend, Against Method (London Verso,1980) ,P. 23 and Passim.

(8) Willam V. Spanos, Martin Heisegger and the Question of Literature ... Toward a post-modern Literary criticism (Blooming, London, Indiana University Press, 1970) p. x v

(9) Qouted in Reiner Wiehl "Schleiermachers Hermeneutics" in Festivals of Interpretation: Essays on Hans Georg Gadamer's Wotk , ed by Kathleen Wright (State University Press, 1990) , P. 28.

(10) Gerald L. Bruns "Disappeared Heidegger and the Emancicpation of language" In Languages of the Unsayable, the play of Negativity in Literature and Literary theory, ed by Sanford Budick and Wolfgang Iser (New York Columbia University Press, 1989) ,Pp 118 - 119.

(11) Ibid., Pp 133 - 134.

(12) Martin Herdegger, "The Orgin of the work of Art" in Poetry, Language and thoght, trains. and introd. by Albert Hofstadter (New York Harper and Row Publoshers, 1975) P. 75.

(13) Ibid, Loc cit.

(14) Ibid ,P. 74

(15) Ibid, P 73

ملحـوظـة: العبـارات الـــواردة بين هـذه الاقـواس ( ) فى النص المقتبس، ليست جـزءا مـن النص الاصلي وانما هى اضـافــة شارحة من جانبنا، وفقا لمعنى الماهيـة عند هيدجر الذى يدل على ما يكونه شىء ما والاسلوب الذى عليه يكون.

(١٦) مارتـن هيدجـر، ما الفلسفة؟ مـا الميتافيـزيقا، هيلـدرلن ومـاهية الشعـر، ترجمة محمـود رجب وفؤاد كـامل، مراجعـة: عبدالـرحمن بدوي (القـاهرة دار الثقـافة للنشر والتـوزيع سنة ١٩٧٤) ص ١٤٠.

انظر ايضـا: مارتن هيـدجر فى الفلسفة والشعـر، ترجمة عثمان امين (القاهـرة: الدار القـومية للطبـاعة والنـشر، سنة ١٩٦٢) ص. ٧٥.

(١٧) بـول ريكير، اشكاليـة ثنـائية المعنى بـوصفهـا اشكاليـة هرمنـوطيقية وبوصفهـا اشكاليـة سيمانطيقية، ترجمة فـريال جبوري غـزول، ضمن كتاب الهرمنوطيقـا والتأويل «مجلة الف العدد الثامن ربيع سنة ١٩٨٨) ص ١٣٨.

(18) From a lecture delivered by Ricour in English at Wheaton College, 1969, Qouted in Robert Magliola Phenomenology and Literature (Indiana purue University press, 1978) p. 81.

(19) Robert Magliola, op. cit, p. 69.

انـظر ايضـا كتابنـا: الخبرة الجمالية، دراسـة فى فلسفة الجمال الظاهراتية ص ١٢٣ ـ ١٢٢.

(20) William J Richardson, Heidegger through Phenomenology to Thought (Netherlands the Hague, Martinus Nijhoff, 1976), p.528.

(21) Qouted in Gerald Bruns, "Disappeared: Heidegger and the Emancipation of Language in Languages of the Unsayable, p. 125.

(22) Hans- georg gadamer, "Semantics and Hermeneutics (1972)", in Philosophical Hermeneutics, trans. and ed. by David E. Linge (Berkely: University of California Press, 1976), p.87.

(23) Ibid, Pp. 87-88.

(24)H-G Gadamer, "Man and Language (1966) "in ibid, Pp. 62-63.

(25) H-G. Gadamer, Truth and Method, the english translation (New york: Continuum, 1975) Pp. 144-145

(26) Ibid, P. 145

(27) H - G Gadamer "On the Contribution of poetry to the Search for Truth" in the Relevance of the Beautiful and other Essays, trans by Nicholes Walker, ed by Robert Bernasconi (Cambridge University press 1988) Pp 106 - 109

(28) Ibid, P. 105

(29) H. G Gadamer "Composition and Interpretation" in the Relevance of the Beautiful....., P. 68

(30) Mario J. Valdes, Phenomenological Hermeutics and the study of Literature (Toronto: University of Totonto press, 1987) P.33

(31)Gerald Bruns, Heidegger's Estrangements Language truth and poetry in Later Writings (Yale University of Toronto Press, 1989) P. 6.

(33) Ibid, see Pp 7 - 9

(33) H. G Gadamer, Truth and Method, Pp. 322 2 340, also see Kathleen Wright " Literature and Philosophy at the Crossroads" in festivals of Interpretation... P. 64

(35) Kathleen Wright " Literature and philosophy at the Crossroads " in ibid., P. 237.

(٣٦) مارتن هيدجر: فى الفلسفـة والشعر، ترجمة وتقديم عثمان امين، ص ٨٨ ـ ٨٧ (انظر ايضـا: ما الفلسلفة؟ ما الميتـافيزيقا؟ هيلدرلن وماهية الشعر، تـرجمة: محمود رجب وفؤاد كامل، ص ١٤٧ ـ ١٤٦)

(٣٧) المصدر السابق ص ٨٩ ومابعدها.

(38) Quoted Gerald Bruns "Heidegger and the Emancipation of Language" in Languages of the Unsayable..., P127

(39) Ibid, Pp 127 - 128.

(40) H - G Gadamer "On the Contribution of poetry to the search for truth "in Festivals of Interpretation...., P 106.

(41) Ibid.. loc cit.

(42) Martin Heidegger, Being and time, trans by Jon Maqurrie and Edward Robinson (New York Harper and Row Publishers 1976) sec. 31, p 56.

(43) David E Ling (translator and editor), Hans Georg Gadamer Philosphical Hermeneutices (University of California Press, 1976) see the introduction, P. xx.

(44) Mario J. Valdes Phenomenological Hermeneuties, Pp 38 and 60 - 61.

وجديـر بالـذكر هنا ان كـافة اقطـاب الاتجاه الفينومينـولوجى متفقـون على ان خبرات المؤلف او المبـدع لاتعـد جـزءا من بنيـة العمل الادبي (او العمل الفنى بوجـه عام) ولاتدخل «او لاينبغى لها ان تدخل» كجزء فى سيـاق خبرة المتلقى او الناقد بهذا العمل من حيث هو موضوع لخبرة جماليـة (انظر فى ذلك كتابنا الخبرة الجمالية دراسـة فى فلسفة الجمال الظـاهراتيـة مواضع عـديدة متفرقة).

سعيد توفيق : أستاذ الفلسفة بجامعة السلطان قابوس.

العرب قبل الاسلام :

العقائد .. والتعدد.. والأسلاف

سيد محمود القمني - مصر

معلوم أن عجز الانسان وضعفه أمام ظواهر الطبيعة المتقلبة وقواها، مع قصور تجربته ومعرفته، كان هو الدافع لتصور قوى مفارقة ميتافيزيقية، هي التي تقف وراء متغيرات الطبيعة وثوراتها وغضبها وسكونها، لان تلك الظواهر لم تكن مفهومة، فقد جاءت تلك القوى أيضا غيبية ولذلك ارتبطت عقائد الناس في اربابها بوسطها البيئي، حيث عبرت عن ذلك الوسط وأظهر مظاهره وأكثرها تكرارا وديمومة، ومن هنا قدس العربي اجرام السماء. التي تظهر بكل وضوح في ليله الصحراوي المنبسط، دون حواجز حتي الأفق بدائرته الكاملة، كما قدس الأحجار خاصة ذات السمات المتفردة منها، فبيئته رمال وصخور وأحجار، وقد غلب انتشار الصخور البركانية في جزيرة العرب لانتشار البراكين فيها، وأطلقوا عليها اسم الحرات من الحرارة والانصهار.

لكن اتساع رقعة الجزيرة على خطوط عرض واسعة، أدى الى تباين ظروف البيئة والمناخ، مما ادى الى تعدد مماثل في الظواهر، وبالتالي تعددية مفرطة في العبادات، هذا ناهيك عن وعورة المسالك في الجزيرة، والتي ادت الى ما يشبه العزلة لمواطن دون مواطن، خاصة تلك التي في الباطن، مما ادى الى احتفاظها بالوان من العقائد الموغلة في قدمها وبدائيتها، نتيجة عدم الاحتكاك بالثقافات الاخرى التي تساعد على تطور الراسب المعرفي ومن ثم العقائدي.

التعدد في العبادة

وهكذا يمكنك ان تجد اضافة لعبادة اجرام السماء وعبادة الاحجار والصخور ، بقايا من ديانات بدائية كالفيتشية والطوطمية، وعبادة الأوثان وعبادة الأسلاف .

والفيتشية أكثر ديانات الجزيرة انتشارا بين أهلها، وهي تقدس الأشياء المادية كالاحجار، للاعتقاد بوجود قوى سحرية خفية بداخلها، أو لأنها قادمة من عالم الآلهة في السماء أو من باطن الارض حيث عالم الموتى، وقد ظلت تلك العقائد قائمة حتى ظهور الإسلام .

اما الطوطمية، التي تعتقد بوجود صلة لأفراد القبيلة بحيوان ما مقدس، فتظهر في مسميات قبائل العرب، مثل (أسد، فهد، يربوع، ضبة، كلب، ظبيان... الخ). لذلك كانوا يحرمون لمس الطوطم أو حتى التلفظ باسمه، لذلك كانوا يكنون عنه، فالمدوغ يقولون عنه السليم، والنعامة يكني عنها المجلم، والأسد أبي حارث، والثعلب ابن آوى، والضبع أم عامر، وهكذا. هذا اضافة الى تقديس الأشجار، مثل ذات انواط التي كانوا يعظمونها، ويأتونها كل سنة فيذبحون عندها ويعلقون عليها اسلحتهم وارديتهم.

كذلك عبد العرب كائنات أسموها (الجن) خوفا ورهبة، ودفعا لأذاها، وظنوها تقطن الاماكن الموحشة والمواضع المقفرة والمقابر، وكان العربي إذا دخل إلى موطن قفر حيا سكانه من الجن بقوله؛ عموا اطلاما، ويقف قائد الجماعة ينادي : إنا عائذون بسيد هذا الوادي، وتصوروا الجن كحال العرب، فهم قبائل وعشائر تربط بينهم صلات الرحم، يتقاتلون ويغزو بعضهم بعضا، ولهم سادة وشيوخ وعصبيات، ولهم من صفات العربان كثير، فهم يرعون حرمة الجوار ويحفظون الذمم ويعقدون الاحلاف.. وقد يتقاتلون فيثيرون العواصف، ويصيبون البشر بالأوبئة والجنون. وقد نسبوا الى الجن الهتف قبل الدعوة مباشرة، حيث كثر الهواتف اي الاصوات التي تنادي بأمور وتنبىء بأخزى بصوت مسموع وجسم غير مرئي.. وقد اعتمد الكهان على تلك الاعتقادت فزعموا انهم يتلقون وحيهم عن الجن، وان الجن بامكانها الصعود الى السماء والتنصت على نصائر البشر في حكايات الملأ الأعلى مع بعضهم عمن في الأرض, وان الكاهن بامكانه معرفة مصائر البشر عبر رفيقه من الجان.

عبادة الأسلاف

أما أشد العبادات انتشارا واقربها الى الظرف المكاني والمجتمعي، فهى عبادة الأسلاف الراحلين، ويبدو لنا أن تلك العبادة كانت غاية التطور في العبادة في العصر قبل الجاهلي الاخير، حيث كان ظرف القبيلة لا يسمح بأي تفكك نظرا لانتقالها الدائم وحركتها الواسعة وراء الكلأ ، وهو التنقل الذي كان يلزمه لزوجة جامعة لأفرادها، ثم تمثله في سلف القبيلة وسيدها الراحل الغابر، فأصبح هو الرب المعبود وهو الكافل لها الحماية والتماسك، بوصفها وحدة عسكرية مقاتلة متحركة دوما، فاستبدلت بمفهوم الوطن مفهوم الحمى، والذي يشرف عليه سيدهم وأبوهم القديم وربهم المعبود، حيث

تماهي جميع أفراد القبيلة فيه، ومن هنا كان الرب هو سيد القبيلة الراحل القديم، الذي تمثلوه بطلا مقاتلا أو حكيما لا يضارع، ومن ثم تعددت الأرباب بتعدد القبائل، ونزعت القبائل مع ذلك نحو التوحيد، وهى المعادلة التي تبدو غير مفهومة للوهلة الأولى، لكن بساطة الامر تكمن في ان البدوي في قبليته كان لا يعبد في العادة ويبجل سوى ربه الذي هو رمز عزته ورابط قبيلته، ولا يعترف بأرباب القبائل الأخرى، وهو الامر الذي نشهد له نموذجا واضحا في المدون الاسرائيلي المقدس، حيث عاش بنو اسرائيل ظروف قبلية شبيهة، فيقول سفر الخروج: «من مثلك بين الآلهة يارب»، أي ان القبلي كان يعرف أربابا أخرى لقبائل اخرى، لكن ربه هو الأعظم من بينها. لذلك لكن البدوي في قبليته يأنف أن يحكمه أحد من خارج نسبه، لأن نسبه هو ربه، هو سلفه، هو ذاته، هو كرامته وعزته، لذلك كانت عبادة الاسلاف أحد أهم العوامل في تفرق العرب القبلي، وعدم توحدهم في وحدة مركزية تجمعهم.

ولم يأت الاعتراف بآلهه اخرى لقبائل اخرى الا فيما بعد، بعد دخول المصالح التجارية للمنطقة، واستعمال النقد، وظهور مصالح لافراد في قبيلة ترتبط بمصالح لافراد في قبيلة اخرى، مما ادى لاعتراف متبادل بالأرباب، وهو الامر الذي بدأ يظهر خاصة في المدن الكبرى بالجزيرة على خط التجارة، في العصر الجاهلي الأخير، كما حدث في مكة والطائف ويثرب وغيرها.

المستوى المعرفي

دأب بعض مفكرينا في شؤون الدين ـ عافاهم الله ـ على الحط من شأن عرب الجزيرة قبل الاسلام، وتصويرهم في صورة منكرة، وسار على دربهم أصحاب الفنون الحديثة في القصة والسيناريو والأعمال الفنية السينمائية، بحيث قدموا ذلك العربي عاريا من أية ثقافة أو حتى فهم أو حتى انسانية، حتى باتت صورته في ذهن شبيبتنا، إن لم تكن في أذهان بعض المثقفين بل والكتاب أيضا، اقرب الى الحيوانية منها الى البشرية. وقد بدا لهؤلاء أن القدح في شأن عرب قبل الإسلام، وابرازهم بتلك الصورة المزرية، هو فرش أرضية الصورة بالسواد، لابراز نور الدعوة الاسلامية بعد ذلك، وكلما زادوا في تبشيع عرب الجاهلية، كلما كان الاسلام اكثر استضاءة وثقافة وعلما وخلقا وتطورا على كل المستويات. وان الامر بهذا الشكل يبعث اولا على الشعور بالفجاجة والسخف، ثم هويجا في ابسط القواعد المنطقية للايمان، فالايمان يستدعي بداية قيمته من دعوته، ومن نصه القدسي، وسيرة نبيه، فقيمته في ذاته، قيمة داخلية، وليست من مقارنته بآخر، اما الأنكي في الأمر، فهو ان تتم مقارنة الالهي بالانساني، لابراز قيمة الالهي ازاء نقص الانساني، في تلك الحال ستكون ظالمة لكليهما: الإلهي والإنساني، فالإلهي لا يقارن بغيره، كما ان مقارنة الإنساني به فداحة في التجني على الانساني بما لا يقارن مع الالهي.

وقد فطن (الدكتور طه حسين) الى ذلك الامر وعمد الى ايضاحه في كتابه الادب الجاهلي مبينا مدى تهافت الفكرة الشائعةحول جاهلية العرب قبل الاسلام، وكيف أن تلك الفكرة أرادت تصوير العرب كالحيوانات المتوحشة، لإبراز دور الاسلام في نقله الاعجازي هؤلاء الاقوام المتوحشين، فجأة ودن مقدمات موضوعية، الى مشارف الحضارة، فجمعهم في أمة واحدة، فتحوا الدنيا وكونوا امبراطورية كبرى. هذا بينما القراءة النزيهة لتاريخ عرب الجزيرة في المرحلة قبل الإسلامية تشير بوضوح، إلى أن العرب لم يكونوا كذلك وفي تطورها الانساني، اما الركون الى عقائدهم لتسفيههم، فهو الامر الاشد فجاجة في الرؤية، فيكفينا ان نلقى نظرة حولنا، على الانسان وهو في مشارف قرنه الحادي والعشرين، لنجده لم يزل بعد يعتقد في أمور هى من أشد الأمور سخفا.

معارف العصر

والمطالع لاخبار ذلك العصر المنعوت بالجاهلي، في كتب الاخبار الاسلامية ذاتها، سيجد في الاخلاق مستوى رفيعا هو النبالة ذاتها، وسيجد المستوى المعرفي يتساوق تماما مع المستوى المعرفي للامم من حولهم، وان معارفهم كانت تجمع الى معارف تلك الامم معارفهم الخاصة، فقط كان تشتتهم القبلي وعدم توحدهم في دولة مركزية، عائقا حقيقيا دون الوصول الى المستوى الحضاري لما جاورهم من حضارات مركزية مستقرة. وهو الامر الذي اخذ في التطور المتسارع في العصر الجاهلي الاخير نحو التوحد في احلاف كبرى، تهيئة للامر العظيم الآتي في توحد مركزي ودولة واحدة كبرى.

فعلى مستوى المعارف الكونية، كان لدى العرب تصورات واضحة، تضاهي التصورات في الحضارات حولهم؛ فالارض كرة مدحاة، والسماء سقف محفوظ، تزينه مصابيح هى تلك النجوم، وفيه كواكب سيارة، اطلقوا عليها (الخنس الجوارى الكنس)، فهذا (زيد بن عمرو بن نفيل) يحدثنا عن التصور الكوني المعروف في بلاد الحضارات، في قوله:

دحاها فلما رآها استوت

على الماء أرسى عليها الجبالا

بينما نجد (أمية بن عبد الله الثقفي)، يصور لنا ما درج عليه العالم القديم من تصور لسماء سقفا بلا عمد، وانها طبقات سبع، وان الشهب فيها حماية ورصدا ومنعا للجن من استراق السمع على الملأ الأعلى، وذلك في قوله:

بناها وابتنى سبعا شدادا

بلا عمد يرين ولا حبال

سواها وزينها بنور

من الشمس المضيئة والهلال

ومن شهب تلألأت في دجاها

مراميها اشد من النصال

المعارف الدينية

أما على مستوى المعارف الدينية، وكانت سمة عصرها، وهى المنحولة عن عقائد الرافدين القديمة ومصر القديمة وبلاد الشام وفلسطين، وجاء تفصيلها مجملا في مدونات التوارة، فهو الامر الذي كانت تعرفه جزيرة العرب، فهذا (الأفوه الاودى) يأبى الا ان يسجل اسماء ابناء

نوح في قوله:

ولما يعصمها سام وحام

ويافت حيثما حلت ولام

اما طول العمر النوحي فكان مضرب المثل، وهو ما يؤخذ من مديح الأعشى لأياس

جزى الله إياسا خير نعمة

كماجزى المرء نوحا بعدما شابا

في فلكه اذا تبداها ليصفها

وظل يجمع ألواحا وابوابا

وهو ما جاء ايضا في ضرب الراجز، رافضا عمرا كعمر نوح

فعلت لو عمرت سن الحل

او عمر نحو زمن الفطحل

والصخر مبتل كطين الوحل

صرت رهينة هرم أو قتل

وكان انتشار قصص التوراة في معارف الامم يجد صوابه في معارف ذلك العصر، فها هو (أمية بن أبي الصلت) يقدم حوارا شعريا بين موسى وهارون وبين فرعون، يقول فيه:

وأنت الذي من فضل ورحمة

بعثت إلى موسى رسولا مناديا

فقلت له: اذهب وهارون فادعوا

إلى الله فرعون الذي كان طاغيا

وقولا له: أأنت سويت هذه

بلا وتد حتى اطمأنت كماهيا

وقولا له: أأنت رفعت هذه

بلا عمد، ارفق، إذا بك بانيا

بل وعرف العرب قصة مريم وولدها، وسارت فيهم كقصة معلومة، وهو ما صاغه (أمية) شعرا بدوره، إضافة لما جاءت به المسيحية عن يوم بعث ونشور، مضافا إليه ما سبق اليه المصريون من القول بحساب للموتى أمام موازين العدل في قاعة الحساب السماوية، فهذا شعر بقى عن (قس بن ساعدة) يقول:

يا ناعي الموت والأموات في جدث

عليهم من بقايا برعم خرق

دعهم فان لهم يوما يصاح بهم

فهم إذا انتبهوا من نومهم فرقوا

حتى يعودوا لحال غير حالهم

خلقا جديدا كما من قبله خلقوا

فيهم عراة ومنهم في ثيابهم

منها الجديد ومنها المبهج الخلق

وهو الأمر الذي يوضحه شعر (زيد بن فضيل) وهو يصور أحوال الحساب ونتائجه في قوله:

ترى الأبرار دارهم جنان

وللكفار حامية السعير

وخزى في الحياة وان يموتوا

يلاقوا ما تضيق به الصدور

وهو ذات الامر الذي فصل أمره (أمية الثقفي) في قوله:

باتت همومي تسرى طوارقها

اكف عيني والدمع سابقها

مما أتني من اليقين ولم

أوت برأة يقصى ناطقها

ام من تلظى عليه واقدة النار

محيط بهم سرادقها

أم أسكن الجنة التي وعد

الابرار مصفوفة نمارقها

لا يستوي المنزلان ولا

الاعمال تستوى طرائقها

وفرقة منها أدخلت

النار فساءت مرافقها

أما (علاف بن شهاب التميمي) فيؤكد

وعلم ان الله يجازي عبده

يوم الحساب بأحسن الاعمال

كذلك جاء تقرير (زهير بن ابى سلمى واضحا) في قوله:

فلا تكتمن الله ما في نفوسكم

ليخفي، ومهما يكتم الله يعلم

يؤخر فيوضح في كتاب فيدخر

ليوم الحساب، أو يعجل فينتقم

المعالم الأدبية

ليس جديدا التأكيد على شعرية العربي، حتى قيل إن كل عربي شاعر، وحتى اصبح الشعر ديوان العرب، رواية حالهم وظروفهم وعقائدهم، وسجل لمعارفهم ومستواهم الثقافي الاخلاقي، وسجل لحياتهم العملية وطرق عيشهم بل ورؤاهم الفنية والفلسفية.

وإلى جانب الشعر كان معلم الخطابة بما حواه من ذات المحتويات الشعرية، بنثره المنظوم المسجوع، اضافة الى سجع الكهان، المرسل منه والمزدوج.

وكان للعرب اسواقهم، التى عادة ما كانت تفتتح افتتاحا ثقافيا، بإلقاء الخطب النثرية، والقصائد الشعرية، واجراء المسابقات حول افضل القصائد، وهو ما برز في (المعلقات السبع)، مما يشير الى ديدن أمة اهتمت بتنمية الثقافة وتشجيعها، رغم تشتتها شيعا في قبائل لا تجمعها وحدة مركزية.

النثر المسجوع

وكان العربي حريصا على تقديم معارفه وثقافته شعرا، وان نثرها حرصا على الجرس الموسيقى فيها، مما يشير الى رهافة في الحس وارتقاء في الذوق، ونماذج من ذلك النثر، ما جاء قسما بالمظاهر الكونية عند (الزبراء) وهى تقول: «واللوح الخافق، والليل الغاسق، والصباح الشارق، والنجم الطارق، والمزن الوادق، إن شجر الوادي ليأود ختلا، ويرق أنيابا عصلا، وإن صخر الطود لينذر ثقلا، لا تجدون عنه معلا».

ومن ألوان هذا السجع سجع ديني، جاء في وصف «ربيعة بن ربيعة» ليوم البعث والنشور، بقوله: «يوم يجمع فيه الأولون والآخرون، يسعد فيه المحسنون، ويشقى فيه المسيئون»، وهو ذات الرجل الذي يقسم بصدق قوله: «والشفق والغسق» والفقل اذا اتسق، ان ما أنبأتك به لحق» أما (شق بن صعب) فيصف ذات اليوم بقوله «يوم تجزى فيه الولايات،

يدعى فيه من السماء بدعوات، يسمع منها الاحياء والاموات، ويجمع فيه الناس للميقات، يكون فيه لمن اتقى الفوز والخيرات».

ويقسم (ابن صعب) لسائله بأنه يقول الحق : «ورب السماء والارض، وما بينهما من رفع وخفض، ان ما أنبئك به لحق، ما فيه امض». اما الكاهن الحزاعي الذي احتكم اليه هاشم وامية في نزاعهما، اصدر قراره سجعا يقول: «والقمر الباهر، والكوكب الزاهر، والغمام الماطر، وما بالجو من طائر، وما اهتدى بعلم مسافر، من متجد وغائر، قد سبق هاشم أمية الى المفاخر».

أما «قس بن ساعدة الايادي» فيرسل سجعه مصورا معارف العصر الكونية في نثره قائلا: «ليل داج، ونهار ساج ، وسماء ذات أبراج، ونجوم تزهر، وبحار تزخر، وأرض مدحاة، وانها مجراة، ان في السماء لخبرا، وان في الارض لعبرا ».

المعلم الشعري

والشعر الجاهلي وثيقة هامة في يد الباحث العلمي، تأخذ سمت المعلم التاريخي، رغم ما أثير حول الشعر الجاهلي من تشكيك في صحة انتسابه لعصره فعلا، وكان ابرز ما قيل بشأنه قضية النحل التي اثارها (الدكتور طه حسين) في كتابه الشعر الجاهلي، والمحاكمة المشهورة التي جرت آنذاك بشأن ذلك الكتاب وصاحبه.

لكن ما يدعو الى الاطمئنان في الغالبية مما وصلنا من ذلك الشعر، مدونا باقلام المسلمين، هو ان القافية والوزن كانا يضمنان منع حدوث تغيير كبير على ذلك الشعر، كما ان المحتوى البسيط لذلك الشعر، وماجاء به من أخبار التخاصم على الابل والمراعي يضمن عدم التصنع، وعلى رأي (د. حسني مروة) أننا لو حكمنا على شعر الاخطل وجرير ...... بشكله، لتعذر علينا نسبته الى ما بعد الاسلام.

وكان (ابن سلام) اول من بحث قضية الانتحال، وعزا أسبابها الى العصبية القبلية، والرواة الوضاعين، مثل حماد الراوية ، وخلف الأحمر، وسبق الجميع الى مسألة الانتحال (المفضل الضبي) الذي نقد خلفا الاحمر، اما (طه حسين) فقد ردد ما سبقه اليه المستشرق (مرجليوث) بشكل مختلف بعض الشيء. وان كان اهم حيثيات محاكمته هى انكاره هبوط ابراهيم واسماعيل عليهما السلام جزيرة العرب.

وقد قامت جمهرة السلفيين تؤكد قبولها صحة نسب الشعر الجاهلي دون تحفظ او تشكك؛ وقد ظهر ذلك واضحا في المؤلفات التي وضعت للرد على (طه حسين)، وتموذجا لذلك ما جاء في كتاب (نقض كتاب في الشعر الجاهلي) لمحمد أحمد الغمراوي، و(مصادر الشعر الجاهلي) لناصر الدين الاسد، وغيرهم. ونسبة الشعر الجاهلي لعصره، قد اتفق أمرها بين المسلمين السلفيين، وبين كثير من المستشرقين، وهو ما يمثله نموذجا قول المستشرق (ليال) : «والواقع أن هذا الشعر الجاهلي، قد أفاد المؤرخ الباحث في تأريخ الجاهلية، فائدة لا تقدر بثمن، وربما زادت فائدة هذا الشعر من الوجهة التأريخية، على فائدته من الوجهة الادبية، لانه حوى أمورا مهمة عن أحداث العرب الجاهليين، لم يكن في وسعنا الحصول عليها لولا هذا الشعر».

الخطـــــابة

والخطابة كانت من ابرز الأنشطة الفكرية والثقافية للعرب ، وكانوا يلجأون فيها الى كل الوسائل الابداعية والجمالية والبلاغية لاقناع المستمع بوجاهة محتوى الخطبة، وعند التعامل مع ملوك الدول كان العرب يختارون اكثرهم تفوها، وقد ذكر (ابن عبد ربه) في عقده الفريد، أن كسرى تنقص من أمر العرب في حضور (النعمان بن المنذر) لديه، مما استفز (النعمان) لعروبته، فارسل في طلب خطباء العرب وأوفدهم الى كسرى ليعرف مآثر العرب وقدرهم الثقافي.

وكان الخطباء يخطبون في وفادتهم على الامراء، فيقف رئيس الوفد بين يدى صاحب السلطان ليتحدث بلسان قومه، ومن هذه الخطب ما قيل بين يدى رسول الله عليه السلام عام الوفود وأوردته كتب السير والأخبار. ومن أشهر الخطباء، أولئك الذين وردت أسماؤهم في الرد على كسرى، وهم أكثم بن صيفي، وحاجب بن زرارة التميمي، والحارث بن عباد، وقيس بن مسعود، وعمرو بن الشريد السلمي، وعمرو بن معد يكرب الزبيدي، ومن خطباء مكة (عتبة بن ربيعة) و(سهيل بن عمرو)، ومن الخطباء ايضا (هرم بن قطبة)، و(عامر بن الظرب العدواني) ، وهى نماذج تشير الى خطباء كثر لقبائل العرب، اوردتها كتب الاخبار والسير تفصيلا وحصرا.

المستضعفون

لعب جدل الاحداث العالمية دورا أساسيا نشطا فيماجرى من تحولات داخل جزيرة العرب، وكان تحول طرق التجارة العالمية الى الشريان البرى المار بمكة قادما من اليمن متجها نحو الامبراطوريتين، عاملا مؤسسا لتغير أنماط الانتاج الاقتصادي في الجزيرة، التي أخذت تنحو نحو التجارة كعماد أساسي للاقتصاد، وما تبع ذلك من تغيرات في البنى الاجتماعية ، التي اخذت بدورها في التحول النوعي عن الشكل القبلي القائم على المساواة المطلقة بين أفراد القبيلة، الى تفكك ذلك الشكل بتراكم الثروة في يد نفر من افراد القبيلة دون نفر آخر، الشكل الطبقى الذي فجر الاطار القبلي، لصالح تحالفات مصلحية بين اثرياء القبائل المختلفة، وكان الناتج الطبيعي لتفاوت توزيع الثروة، ظهور شكل مجتمعي جديد على جزيرة العرب، لترصد لنا كتب الاخبار الاسلامية اهم الشرائح المجتمعية الجديدة، على خريطة النظام الطبقي الطالع، مقابل الطبقة المترفة من أثرياء تجار الغرب.

فقراء العرب

وإعمالا لجدل الاحداث اخذ الفارق الطبقي بالاتساع السريع والهائل، ليصبح سواد العرب من الفقراء المستضعفين، يعملون في رعى الانعام والفلاحة وتجارات البيع البسيط، يسكنون الخيام والعشش والاكواخ الحقيرة، ويسمعون عن الخبز ولا يأكلونه، حيث كان الخبز من علامات الوجاهة والثراء، ولا يعرفون

عن اللحم سوى الصليب، وهو ودك العظام تجمع وتهشم وتغلى على النار طويلا، ليحصلوا منها على الصليب، وغالبا ما عاشوا على مطاردة ضباء الصحراء وأورالها ويرابيعها. ونقصد بهؤلاء الفقراء، عرب صرحاء، من أبناء قبائل متميزة، دفعتهم إلى الاسفل آلة التغير الاقتصادي والمجتمعي.

ويلي تلك الطبقة في التدني، طبقة الموالى، وهم من ابناء قبائل أخرى تركوها ولجأوا لقبائل مخالفة، أو كانوا أسرى فك أسيادهم أسرهم، أو أعاجم أرقاء أعتقهم سادتهم بمقابل. وقد شكل هؤلاء طبقة بني أبناء القبيلة الخلص الصرحاء، وبين العبيد.

ثم طبقة أخرى ظهرت بدورها نتيجة التفاوت الطبقى الحاد، وتكونت من افراد تلبستهم روح التمرد على اوضاع المجتمع الجديد، فتصرفوا بتلك الروح فأضروا بمصالح السادة، فخلعتهم قبائلهم وتبرأت من فعالهم باعلان مكتوب أو في الاسواق العامة، وهى الطبقة التى عرفت باسم «الخلعاء».

الصعاليك

أما أبرز تلك الطوائف أو الطبقات التي أفرزها المتغير الاقتصادي المجتمعي، فهى «الصعاليك»، وهم فئة لا تملك شيئا من وسائل الانتاج، تمردت على الاوضاع الطبقية، بل وشنت عليها الحرب، بخروجهم افرادا عن قبائلهم باختيارهم، وتجمعهم على اختلاف اصولهم في عصابات مسلحة، وأبرز الاسماء التى وصلتنا منهم: عروة بن الورد، وتأبط شرا، والسليك بن السلكة، والشنفري، وقد اطلق علهيم العرب (الذؤبان)، و(العدائين) لسرعتهم.

وقد روى عن هؤلاء انهم كانوا ذوى سمات متميزة، من الشهامة والمروءة والنبالة، واخلاق الفروسية، فكانوا لا يهاجمون الا البخلاء من الاغنياء، ويوزعون ما ينهبون على الفقراء والمعدمين، بعد ان شكلوا لانفسهم مجتمعا فوضويا، شريعته القوة، وأدواته الغزو والاغارة، وهدفه الاول السلب والنهب، وهدفه الاخير تعديل الموازين المجتمعية.

وتروى لنا كتب السير والاخبار وطبقات الشعراء، أشعارا للصعاليك، ينعكس فيها الاحساس المرير بوقع الفقر عليهم وفي نفوسهم، ويضج بشكوى صارخة من الظلم الاجتماعي، وهوان منزلتهم، فهذا (قيس بن الحدادية) يخبرنا انه لم يكن يساوى عند قومه عنزا جرباء جذماء، اما الاخبار عن الشنفري فتروى كيف اسلمه قومه هو وامه وأخوه رهنا لقتيل عن قبيلة اخرى، ولم يفدوهم، وكيف تصعلك الشنفري ورفع سيف ثورته بعد ان لطمته فتاة سلامية، لأنه ناداها: يا أختي، مستنكرة أن يرتفع إلى مقامها.

ومن مثل تلك الاخبار، نستطيع تكوين فكرة واضحة عن المدى الذي فعله المال داخل القبيلة، مما ادى بالصعاليك الى فصم علاقتهم بقبائلهم، وتكوين جماعتهم المسلحة ضد الاغنياء، لينزعوا منهم مقومات الحياة الانسانية التي اهدرها الواقع، وهو المبدأ الذي يتجلى واضحا في شعر (عروة بن الورد) وهو يقول:

إذا المرء لم يبعث سواما ولم يرح
عليه ولم تعطف عليه أقاربه
فللموت خير للفتى من حياته
فقيراً، ومن موى تدب عقاربه

العبيد

وفي ضوء الحاجة لليد العاملة في خدمة آلة الاقتصاد الجديد، بدأت بلاد العرب تعرف النظام العبودي، وكان مصدره السبي والنخاسة وعبودية الدين، حتى جاء وقت اصبحت تجارة العبيد بمكة تجارة منتظمة، تأتي بهم من سواحل افريقيا الشرقية، وهم الطائفة السوداء، ومنهم من كان يشتري من بلاد فارس والروم وهم الطائفة البيضاء. لاستخدامهم في حراسة القوافل، واعمال الرى الصناعي والزراعة والحرف وليس ادل على كثرة هؤلاء العبيد. من ان هندا بنت عتبة اعتقت في يوم واحد اربعين عبدا من عبيدها، كما اعتق ابو احيحة سعيد بن العاص مائة عبد. اشتراهم واعتقهم.

ومع النظام العبودي انتشرت عادة التسرى بالإماء، فكان للرجل ان يهب أو يبيع او ينكح أمته أو يجعلها مادة للكسب بتشغيلها في البغاء، ثم يأخذ ناتجهن المولود ليباع بدوره وعندما جاء الاسلام حرم البغاء، ولكنه ابقى علي نظام ملك اليمين ضمن ما ابقى عليه من انظمة الجاهلية وقواعدها المجتمعية، لكنه رغب في العتق وحض عليه.

الاساطير

مع التطور الرتيب البطيء للقوى المنتجة، نتيجة للتعددية والتشظى القبلي، تواضع العقل العربي على القاء تفاسير ميتافيزية، لما يجابهه من ظواهر طبيعية، يحاول بها تبرير ما يحدث حوله، وهو ما اصطلح بعد ذلك على تسميته بالاساطير بين العرب انفسهم، خاصة بين الطبقة المثقفة من اثرياء تجارهم، وهو ما يعلن عدم قناعة مستبطن بتلك التفاسير، التى أدرجت ضمن أخبار السالفين وأنبياء الأمم وقوادهم تحت عنوان واحد يجمعها هو (الاساطير).

اساطير الماء

ولما كان المطر اهم الظواهر واخطرها لحياة البدوى، فقد وضعت بشأن انقطاعه أو تواتره سيولا تفاسير اسطورية بدائية بسيطة بساطة حياة البداوة، فاذا أمطرت السماء نسبوا المطر الى فعل النجم او المجموعة النجمية التى توافقت من الظهور مع سقوط المطر، فيقولون: أمطرنا بنوء كذا. وكان لفيض المطر أحيانا ودوره المدمر تفاسير من لون آخر، فيبدو أن الذاكرة العربية احتفظت بأحوال عرب قدماء، دمرت بلادهم بسبب الامطار العاصفة، فحكوا عنها روايات تفسيرية، تكمن الاسباب فيها بيد الآلهة الغاضبة البطوش على من خالفوا اوامرها أو نواهيها، وهو ماروته العرب مثيلة عن هلاك عاد وثمود، ويمكن الرجوع بشأنه تفصيلا لفصول الاولى من كتب الاخبار الاسلامية، وعلى سبيل المثال تاريخ الامم والملوك للطبري.

كذلك كان لندرة المطر أساطيرها

الخاصة، والتي دفعتهم الى ابتداع الوان من الطقوس، قصدوا بها تحريض الطبيعة على العمل، ويبدو أن ملاحظة سكان السواحل للضباب الصاعد من الماء ليكون سحابا ممطرا اثر، في تصور اصطناع حالة شبيهة، فكانوا يوقدون نارا تخرج مادتها دخانا شبيها بالضباب الصاعد للفضاء، بقصد الاستمطار، ولأن البقر كان رمزا للخصب عند الشعوب القديمة، فقد عقدوا بين النار والبقر في طقس يجمعون فيه الابقار، ويصعدون بها المرتفعات، ويربطون في ذيولها مواد قابلة للاشتعال يوقدون فيها النار، فتهرع الابقار مذعورة تثير الغبار وهي تهبط من الجبل، لتصطنع حالة شبيهة بالعواصف المطرة، واثناء ذلك يضجون بالدعاء والتضرع، ويرون ذلك سببا للسقيا بعد ذلك.

أساطير السماء

وفي العصر الجاهلي الاخير، ومع النزوع نحو توحد قومي وديني تحت ظل إله واحد، ارتفع العرب بتلك الاله عن المحسوسات، ونظروا الى الههم ساكنا السماء في قصر عظيم تحفه حاشية من الملائكة، لذلك قدسوا السماء وأجرامها، والقسم بها، وبظواهرها، وحفوا بالقدسية كل ما تساقط من السماء بحسبانه قادما من ذلك المكان المقدس حيث العرش، فكان تقديس الاحجار النيزكية احد نتائج ذلك الاعتقاد.

وقد نسبوا الى الافلاك اثرا عظيما في حياة البشر والأمراض والاوبئة، وكان تساقط الشهب يعني وقوع احداث جلل، كالحروب، او الكوارث الاقتصادية او الطبيعية، او ولادة رجل عظيم، أو موت لآخر.

ويبدو أن تلك القدسية امتدت عند بعض القبائل الى تأليه نجوم السماء، بينما اتجه البعض الآخر الى اعتبارها هي ذات الملائكة، وقالوا انهن بنات الله، أولهن علاقة بالله على الجملة في اكثر من شأن، ويعبر عن ذلك الرواية المشهورة بشأن كوكب الزهرة والملكين هاروت وماروت، وكيف أغوت الزهرة الغانية الملكين الورعين فارتكبا الخطيئة وعصيا الله خالق السماوات والارض، وكيف تحولت تلك المرأة الفاتنة التي أغوت ملائكة السماء بدورها الى كائن سماوي يتمثل في ذلك الكوكب الجميل المعروف بكوكب الزهرة.

أساطير البشر

كذلك لم يجد العرب في تميز بعض الاشخاص الا سمات خارقة، نسبوها اليهم احيانا انبهارا واحيانا تمجيدا، فهذا خالد بن سنان يطفىء النار التي خرجت بجزيرة العرب وكانت لها رؤوس تسيح فتهلك البلدان ويبدو أنها كانت ذكرى بركان مدمر، لكنهم جعلوا لنار البركان رؤوسا آكلة حاربها ابن سنان حتى اطفأها وردها الى مقر الارض.

وهذا الصعلوك القوي النبيل، يشتد الاعجاب به وبقوته حتى يقولوا انه قتل الغول واتى يحمل رأسه تحت ابطه، فاسموه (تأبط شرا) وهذا عنترة بن شداد يشد على الاعادي فيكسر رماح الحديد وينزع النخيل من مواضعه ويحارب الغزاة، حتى يتحول مع النزوع القومي في الجاهلية الاخيرة الى بطل عربي قومي يحارب اعداء العرب بقواه الجبارة.

وذاك سيف بن ذي يزن يدخل الحلم القومي العروبي بعد تحرير بلاده من الاحباش، فيتم التعتيم على استعانته بالفرس الذين يحتلون بلاده عوضا عن الاحباش ليتم تصويره بطلا شعبيا عظيما يقاتل الجيوش ويهزمها بقوته ومهارته.

وهو ما يشير إلى نزوع جديد نحو أساطير البطولة للجاهلية في عصرها الأخير، لتصنع رمزها القومي العربي، وهي تنحو نحو التوحد الآتي.

أنماط الزواج

في جزيرة العرب، تعددت أنماط الزواج، كناتج ضروري لشكل العلاقات المجتمعية، والتوزع القبلي،وتباعد المضارب عبر مساحة تكاد تكون قارة متباينة، تشكل فيها كل قبيلة وحدة قائمة بذاتها، ومن هنا فرضت تلك الاوضاع انماطا عدة للنكاح، عددتها لنا كتب السير والاخبار الاسلامية.

النكاح لأجل

والنكاح لاجل كان يقع على طريقتين تمثلان نوعين من الزواج، وهو لون من النكاح الصريح الذي لا يعني زواجا بالمعنى المفهوم، والنوع الاول منه هو ما عرف بنكاح (الذواق) الذي يتم دون أي شروط تعاقدية، ويحل برغبة اي من الطرفين متى ما شعر بعدم الرغبة في الاستمرار، وقد اشتهر بهذا النكاح (أم خارجة) التي تناكحت وأربعين رجلا من عشرين قبيلة، فكان يأتيها الرجل متوددا يقول: خطب، فترد: نكح، فيأتيها، حتى ضرب بها المثل فقيل: أسرع من نكاح أم خارجة، وهو الخبر الذي اورده الزبيدي في تاج العروس والميداني في مجمع الامثال.

اما النوع الثاني فهو نكاح المتعة، وقد عرف بعد ذلك في عهد النبي ﷺ كمشروع للمسلمين دون حرج، وكان قبل ذلك واسع الانتشار بين عرب الجاهلية، وكانت دوافعه لديهم التنقل والاسفار والحروب، حيث كان الرجل يتزوج على صداق محدد لاجل محدد، وبقضاء المدة ينفسخ التعاقد، وقد كان لاثرياء مكة الدور الاساسي في ارساء هذا اللون من النكاح، حيث كانوا اصحاب قوافل وسفر، وممكنات مادية تسمح لهم باقتناء الحريم على تلك الطريقة، على محطات سفرهم بالقوافل، ويبدو انه لون من انتقنين الأحدث للطريقة الاولى «الزواج بالذواق».

أنكحة في عداد الزنى

وعرفت الجاهلية ألوانا اخرى من النكاح وكرهته رغم عمل البعض به، فكان في عداد الزني، وتمثله عدة الوان، أولها نكاح الشغار، وهو ان يزوج الرجل ابنته على ان يزوجه الآخر ابنته دون امهار، فكانت كالتبادل البضائعي، لاحق للمرأة فيه ولا مهر لها، وقد نهى الاسلام عن هذا اللون من النكاح (لا شغار في الاسلام)، ورغم ذلك لم يزل معمولا به خاصة بين فقراء المسلمين، كحل غير مكلف لعدم وجود المهر فيه.

وهناك لون آخر عرف باسم

المضامدة، تتخذ فيه المرأة خليلا أو اكثر على زوجها، وكانت تفعله نساء القبائل الفقيرة زمن القحط، وكان يتم بعمل الرجل فتذهب الى السوق وتعرض نفسها على ثرى يكفلها ويمنحها المال، ثم تعود بعد ذلك لزوجها بعد أن توسر بالمال الكافي لاعاشة اسرتها، وبدوره كان نكاحا بدفع العامل الاقتصادي أساسا.

ثم ألوان أخرى من النكاح البدل المعروف بتبادل الزوجات، وزواج المقت، وكان مكروها من العرب واسموه المقت كراهة له، وكان يتزوج بموجبه الرجل زوجة ابيه كجزء من ميراثه عند موت ذلك الاب ، وقد ابطل الاسلام هذا اللون من الزواج، هذا ناهيك عن نكاح الاستبضاع الذي يطلب فيه الرجل بذرة سيد عظيم في رحم زوجته عساه يرزق بولد عظيم.

ومن انكحة الزنى الصريح، نكاح صاحبات الرايات الحمر، وهن بغايا مكة اللائى كن ينشطن في مواسم التجارة وموسم الحج ترغيبا للتجار واهل السوق، وقد شجع أثرياء مكة صاحبات الروايا الحمر، لمزيد من الانعاش الاقتصادي، لكنهم مع ذلك كانوا على مروءة إن حملت المرأة، حيث يلحق ولدها بما يرى أهل الفراسة والقيافة أو بضرب القداح، فيصبح ابن من تقع عليه الحظوظ.

أنكحة بالعرف

وقد تواضع العرف القبلي في ظل ظروف التشتت القبلي، والإغارة والاقتتال بين القبائل وبعضها، على لون بشع من ألوان النكاح، هو لون صريح من الاغتصاب المهين، ينزل بالقبيلة المهزومة ونسائها، حيث كان من حق المنتصر سبى النساء والاستمتاع بهن حيث تصبح ملكه بالسبى، ويصبح من حقه بيعها ان لم يجد من يفتديها منه. ومثله نكاح الاماء بالشراء والامتلاك، وهذا اللون من النكاح كان لا يعرف عددا للنساء الحريم على سرير الرجل. وهو شبيه بالزواج غير المحدد لعدد الزوجات الذي كان معرفا بدوره بين الطبقات الثرية، لكنه كان نادرا معدودا، حتى تجده في خبر او اثنين، كما جاء عن غيلان الثقفي الذي أسلم وتحته عشر نسوة.

مكانة المرأة

حول مكانة المرأة في جاهلية العرب الاخيرة، اختلف الباحثون ازاء ما بأيديهم من معطيات تتضارب اشد التضارب، وتتناقض الى حد عدم الالتقاء ابدا. فذهب الباحثون الى طريقين على ذات الدرجة من التضارب والتناقض، منهم من رأى للمرأة في الجاهلية مكانة تتميز بها عن وضع بنى جنسها عند بقية الشعوب، وأنها سمت الى وضع السمت في المجتمع، بينما ذهب فريق آخر الى النقيض وهبط بها إلى أسفل سافلين.

الشكل الأرقى

ومن ذهبوا بمكانة المرأة في ذلك العصر إلى مكان السمت المتميز، اعتمدوا على ما جاء بديوان العرب من أشعار، تبين كيف كانت المرأة هى الوتر الحساس في قلب كل عربي، ومبعث كل الهام، حيث التزمت القصائد جميعها تقريبا نهجا يهيم بالمرأة ويمجدها، وما يلاحظ على المعلقات التى لا تخلو من الاشادة بالمرأة والتغزل فيها بل والفخر بها.

ويعود الاتجاه نفسه الى المأثور العربي ومارود من اخبار عرب الجاهلية في المصادر الاسلامية، ليجد العربي حريصا على كرامة المرأة ويعتبرها موضع شرفه، حتى شنت من اجلها حروب، وابرزها موقعة ذى قار التى انتصرت فيها ثلاث قبائل عربية متحالفة، على الفرس، بسبب رفض النعمان بن المنذر تزويج ابنته للملك الفارسي. كذلك حرب الفجار الثانية التى قامت بين قريش وهوازن تلبية لاستنجاد امرأة بآل عامر للذود عن شرفها، ولا ننسى حرب البسوس التى دامت اربعين عاما بسبب انتهاك جوار امرأة، وما قصة عمرو بن هند وعمرو بن كلثوم إلا ابرز مثل لانفة العربي وحرصه على كرامة المرأة وعزتها.

وتروى كتب الاخبار وطبقات الشعراء كيف كانت المرأة تستشار في عظائم الامور، كما في حادثة سعدى ام اوس الطائى، ناهيك عن مشاركتها للرجال في ساحة القتال، تحثهم على المثابرة وشد ازرهم، وتداوي الجرحى وتدعو للاخذ بالثأر، فيستبسل الرجال مخافة سبى نسائهم، وقد كان لواء (الحرثية) في شعر حسان بن ثابت وراء نصر قريش في احد على المسلمين، فعندما سقط لواء المكين هرعت اليه (الحارثية) وسط الرماح والسيوف وحملته، فتجمعت حوله فلول المنهزمين، وظلت تهتف بهم حتى عادوا وحملوا على المسلمين حملة شديدة. ودور (هند بنت عتبة) في ذات المعركة من أهم الأدوار في تاريخ تلك الحروب، حيث أتت بنساء مكة وقيانها يشحذن الرجال وينشدن الأناشيد الحماسية لتأجيج الحمية القتالية. وكانت (هند) من شاعرات العرب اللائي يصفن المعارك ويحسن تصوير الأبطال، واشتهرت أيضا كفيلة بنت النضرى، وأروى بنت الحباب، وبنت بدر بن هفان والهيفاء القضاعية ولامراء أن الخنساء ذهبت من بينهن بعمود الشعر رثاء وفخرا وحماسة وحربا.

ولا يغيب على فطن انتساب قبائل العرب الى أمهاتها مثل بجيلة وخندف وطهية ومعاوية ونويرة، ويبدو أن الحرص على مكانة الام كان وراء حرص العربي على كرم النسب وطهارة الرحم، وقد ذكر كتاب الاغاني في حديثه عن حرب الفجار أن (مسعود الثقفي) ضرب على زوجته (سبيعة بنت عبد شمس) خباء وقال لها: من دخله من قريش فهو آمن، فجعلت توصل في خبائها ليتسع.

وفي الاشعار تقدير عربي شديد للمرأة، فيخاطبها إذا كانت زوجة بأفضل الألقاب، فهو يقول لها:

يا ربة البيت قومي غير صاغرة

ضمى إليك رحال القوم والقربا

واللقب، وتعبير (غير صاغرة) يشير إلى أي درجة من السمو كانت .

الشكل الآني

أما أصحاب الاتجاه الآخر،

فيستندون الى ذات المعطيات وذات المادة التاريخية، ليعطونا صورة من أشد الصور بخسا بحق المرأة، فكانت تورث مع المتاع إذا توفى عنها زوجها، ويرث الولد زوجة أبيه ويتصرف فيها حسب مشيئته، فبامكانه أن يتزوجها، أو يزوجها لغيره ويأخذ مهرها، أو يعضلها حتى تموت، أي يمنعها من الزواج حتى تدفع فدية عن نفسها. فهي في منزلة بين الانسان والأنعام، أو هي مثل متاع البيت متعة لصاحبه، وسميت متاعا بالفعل، مهمتها الاستيلاد والخدمة، وشاع الكثير عن بغض العرب للبنات، حتى سئل إعرابي: ما ولدك؟ قال: قليل خبيث، قيل: وكيف ذلك؟ قال: لا عدد أقل من الواحد، ولا أخبث من بنت.

وهذا (ابو حمزة العيني) يهجر زوجته الى بيت مجاور بعد ان ولدت بنتا، حتى أمست تقول شعرا:

ما لأبى حمزة لا يأتينا

يظل في البيت الذي يلينا

غضبان ألا نلد البنينا

تالله ما ذلك في أيدينا

وإنما نأخذ ما أعطينا

ونحن كالأرض لزارعينا

ننبت ما قد زرعوه فينا

وغني عن التنبيه تلك الرؤية المتقدمة للرجل كسبب في جنس الوليد، وأن المرأة مجرد أرض تقبل الجنس المزروع وتنبته.

هذا ناهيك عن ظاهرة الوأد كأبشع الظواهر طرا، وقد ذهب بعضهم الى قصر الميراث على الولدان الذكور وقالوا: لا يرث إلا من يحمل السيف.

التحليل التاريخي

ومثل هذا التناقض في المعطيات ثم التناقض بالتبعية في تقارير الباحثين حول وضع المرأة في الجاهلية، لا يحله الا رؤية تاريخية موضوعية، قد عاش العرب في قبائل متعددة موجودة جنبا الى جنب في زمن واحد، ولكن في مناطق مختلفة، وهي تتداخل معا، ففي مكة جمع شكل المجتمع القبيلة الى جوار الواقع الحضري، وطريقة العيش ووسائل الكسب، من رعي وغزو الى استقرار زراعي، الى تجارة، اثرها الذي يجب اخذه في الاعتبار عند مناقشة وضع المرأة في الجاهلية، وهو موضوعنا التالي.

العامل الموضوعي ووضع المرأة

سبق وأشرنا إلى اختلاف آراء الباحثين في وضع المرأة زمن الجاهلية، كما ألمحنا إلى أن ذلك الاختلاف ناتج من تعدد القبائل والاشكال المجتمعية على التجاور في زمن واحد، في مناطق مختلفة، كذلك تنوع الاقاليم وطرق الكسب التي تتباين، وما تبع ذلك بالضرورة من اختلاف في وضع المرأة، ولا ريب أن دخول الشكل الطبقي أدى الى ثراء قبائل ضاربة على طرق التجار[5]، مقارنة بقبائل ظلت على فقرها في باطن الجزيرة، اضافة الى التفاوت الطبقي داخل القبيلة الواحدة، وما ارتبط به ذلك التطور الاقتصادي في تفجير الاطر القبلية في المناطق التي اصابها ذلك التطور، فتغيرت بناها المجتمعية وسعت نحو نزوع وحدوي على مستوى الارض والسماء، مما أدى الى نشوء وعي قومي وحدوي، استشعرت فيه قبائل العرب بوحدة جنسها، وكان لكل تلك التطورات دورها في اختلاف وضع المرأة، مما أدى لاختلاف رؤية الباحثين بدورها.

ظاهرة الوأد

يقول القرآن الكريم معقبا على ما آل اليه حال المرأة في العصر الجاهلي، آمرا، ناهيا ﴿ولا تقتلوا أولادكم من إملاق، نحن نرزقكم وإياهم﴾، وينبه (الدكتور على عبدالواحد وافي) هنا إلى أن الوأد الناتج عن الفقر لم يكن فيه تمييز بين الذكر والانثى، فكانوا يئدون على الجملة، وهو رأي فيه نظر، حيث لم يثبت وأد الذكور على الاطلاق، حيث كانت البداوة ونمطها بحاجة دائمة الى ذكور شغيلة محاربين، لكنه يطرح من جانب آخر وجهة نظر بشأن وأد الاناث، فيقول انهم اعتقدوا ان البنت من خلق الشيطان، أو خلق إله غير إلههم، فوجب التخلص منها.

وفي هذا التفسير الديني نجد تفسيرا اقرب للمقبول عند الدكتور (علي زيعور) حيث يقول: انه كان لونا من طقوس التقرب لإله القمر (ود) رمز الأنوثة في رأيه، وإنه كان من بقايا القرابين البشرية، التى درجت عليها الشعوب القديمة، قبل استبدالها بذبح الحيوان فداء للانسان.

لكن ما يعني الامر هنا هو أن المطالع لكتبنا الاخبارية لن يجد ظاهرة الوأد أمرا متفشيا، كما هو شائع، بل كان على العكس نادر الوقوع، ذكرت حالات بعدد قليل لا يرقى بالحالة الى ظاهرة منتشرة، وقد عَابَهُ العرب وانكروه. أشهر حالتين يتم ذكرهما حالة (قيس بن عاصم) وحالة (عمر بن الخطاب).

ولعل صدق الوحي والتنزيل هو الفيصل بشأن سبب الوأد، في بعض مواضع وبعض قبائل الجزيرة، حيث أشار للوضع الاقتصادي وأثره في تلك العادة، فالفقير بحاجة للولد المنتج، وليس بحاجة لأنثى فم يلتهم في مجتمع ندرة على العموم، ثم كان حال القبائل المتحارب يعرض الاناث للسبى والعار، وكان محتما أن تهزم القبيلة الفقيرة وتسبى بناتها، لقلة عتادها وخيلها.

والدليل على عدم تفشي الوأد، وأنه بالفعل كان ناتج الإملاق كما قال الوحي الصادق، أن عليه لقوم ومن تيسر معاشهم فتهذبت نفوسهم، استهجنوا ذلك بشدة، فكانوا يفتدون البنات من الوأد، واشتهر من بين أجواد العرب (صعصعة بن ناجية) جد (الفرزدق)، الذي اخذ على نفسه ألا يسمع بموؤدة إلا فداها، فسمى محيي الموءودات، وقال الفرزدق فيه:

وجدي الذي منع الوائدات

وأحيا الوئيد فلم يوأد

وتعبر حادثة (أم كحلة الانصارية) عن كون السبب الاقتصادي وراء تعاسة المرأة كفم آكل غير منتج في وسط فقر وندرة، حيث ذهبت الى رسول الله ﷺ

تقول: يارسول الله توفي زوجي وتركني وابنته فلم نورث، فقال عم ابنتها قولة فيها صدق الحال؛ قال: يارسول الله هي لا تركب فرسا ولا تحمل كلا ولا تنكي عدوا، يكسب عليها ولا تكسب.

وهناك سبب اخر ادى الى حالة واحدة اخرى من حالت الوأد النادرة، ويتعلق بالظاهرة في قبيلة تميم، حيث كانت تميم قد امتنعت عن اداء الاتاوة للنعمان ملك الحيرة، فجرد عليهم حملة سبت نساءهم، فكلموا النعمان في نسائهم، فحكم بترك حرية النساء في الاختيار لقرار النساء انفسهن، فاختلفن في الاختيار ما بين البقاء في حوزة من سباهم وبين العودة لذويهم، وكانت فيهم بنت (قيس بن عاصم)، وهي الحالة النادرة المشار اليها، فاختارت سابيها على زوجها، فنذر (قيس) ان يدس كل بنت تولد له في التراب، وافتدى به بعض تميم نكاية في النساء.

الوضع الطبقي

كان نشوء الطبقة عاملا اساسيا في تحديد وضع المرأة، فكان هناك الاماء، والحرائر، وكانت الحرائر تتمتع بمنزلة سامية، يخترن أزواجهن، ويتركهن اذا اساءوا معاملتهن، ويحمين من يستجير بهن، وكن موضع فخر الازواج والابناء، بعكس ابناء الاماء الذين كانوا يستحيون من ذكر امهاتهم.

وعلا شأن المرأة في الوسط الثرى، خاصة اذ اتمتعت هى بالثراء، فكانت تختار زوجها كما حدث من السيدة خديجة أم المؤمنين وكانت احدى ثريات مكة المعدودات، عندما خطبت لنفسها الرسول عليه الصلاة والسلام، وكان اخرون يفخرون بنسب أنفسهم إلى أمهاتهم.

وكما سبق وأشرنا فقد ارتبط ذلك التطور الاجتماعي ونشوء الطبقة بنزوع قومي واضح، كانت المرأة طرفا في جدله التاريخي، حيث كانت امرأة سببا في حرب العرب والفرس في ذى قار، والفرح الاحتفالي الهائل في الجزيرة بالنصر العربي، اما النزوع القومي وشعور قبائل العرب بانهم جنس له نوعيته وخصوصيته، فقد دفعهم الى عدم تزويج بناتهم من اعاجم مهما بلغ الاعجمي من مراتب الشرف والسؤدد والمال.

الحب والزواج

يبدو انه رغم ما نسمع عن قيود وأعراف عربية، وضعها المجتمع على علاقة الشاب بالفتاة، فاننا نسمع ايضا مع نشوء الطبقة الثرية عن مجالس سمر تعقد في أفنية الدور، ويجتمع فيها الشباب والشابات حيث تضرب الدفوف ويرقص الحداءون ويلقى الشعر، خاصة في اخر سنوات الجاهلية الاخيرة.

وكان الشاب منذ بلوغه يبدأ التشبيب بالنساء ويلاحقهن، وكان ذلك احدى علامات الرجولة والفخر، ولان الشعر كان اغنية العربي وفصاحته، فقد كان كل شاعر يبدأ شعره بالغزل، الا ان الشعر النسوي كان يخلو تقريبا من ذلك الغزل، حيث كان بوح المرأة بمشاعرها لونا من خلق الحياء التقليدي بين العرب.

اختيار الزوج

واذا تأخرت خطبة الفتاة، التي عادة ما كانت تتزوج في سن مبكرة (حوالي الثانية عشرة)، فانها كانت تلجأ الى طلب الرجل،فتنشر شعرها، تكحل واحدة من عينيها، وتسير تحجل في الشارع ليلا تنادي: يالكاح، أبغى النكاح، قبل الصباح.

وهو امر يشير الى ان العرب وان درجوا على عادة اختيار الفتى لفتاته، فان العكس كان حادثا، وتشير الاحداث الى ان المرأة كانت حرة في اختيار زوجها، خاصة اذا كانت من علية القوم، فهذه (هند بنت عتبة) تقول لأبيها: اني امرأة ملكت أمري، فلا تزوجني رجلا حتى تعرضه علي، فقال لها وذلك لك.

وتقول المصادر ان حق ابن العم في بنت عمه كان عرفا مقدما ومسنونا، الا ان العرب بعد ذلك صارت تدرج على التزاوج من خارج القبيلة، ويقول الباحثون ان ذلك كان ناتج ملاحظة ان زواج الاقارب يأتي بالضاوين (الضعفاء والمشوهين)، فصارت لهم في ذلك امثال مضروبة، من قبيلها : لا تتزوجوا من القريبة فيأتي الولد ضاويا، والزواج من البعداء انجب للولد وابهى للخلقة واحفظ لقوة النسل، لا تتزوجوا في حيكم فانه يؤدي الى قبيح البغض، النزائع لا القرائب.

زواج الغريب

ويبدو لنا ان الزواج من قبائل أخرى، كان مرحلة متطورة تساوقت مع التطور اللاحق، الذي دفع بأفراد القبائل للخروج عن الحالة القبلية الاولى، ونظام التحالفات الذي كان ارهاصا بالقومية والتوحد، سعيا وراء توفير ممكنات اقامة احلاف قبلية كبرى قوية. وابرز الامثلة على ذلك عندما بلغ الصراع ذروته بين كتلتي هاشم وأمية في مكة، وبدأ كل من البطنين يعقد تحالفاته الكبرى ضد الآخر، وكيف وهى السياسة التي اختطها هاشم بنفسه، وتبعه فيها بنوه من بعده.

لكن ذلك لم يمنع استمرار الزواج من داخل القبيلة بالطبع وكان للطبقة والفقر والغني دوره في ذلك، فكانت الفتاة في الطبقات الادنى تفضل زواج الأقارب لانهم اكثر معرفة بشئونها من الغرباء، وأحرص على ستر عيوبها وسلامتها، وفي حكاية (عشمة البجلية) ما يشير الى هذا المعنى، فقد نصحت شقيقتها (خود) عندما جاءها خطاب أغراب حسان، بقولها: تزوجي في قومك ولا تغرك الأجسام، فشر الغريبة يعلن، وخيرها يدفن، ترى الفتيان كالنخل، وما يدريك ما الدخل؟!

الطـــــلاق

معلوم ان الطلاق كان بيد الرجل، وكانوا يطلقون ثلاثا على التفرقة فاذا تمت امتنعت العودة، لكن ايضا كان من حق المرأة الثرية، ويشار اليها بالشريفة لمالها، حق الطلاق، وقد أشار أبو الفرج الأصفهاني في أغانيه إلى ذلك في حديثه عن نساء الجاهلية يطلقن الرجال، وبلغ الأمر حدا لا تجبر فيه المرأة على المصارحة بالطلاق، بل كان يكفيها أن تحول باب خيمتها من الشرق إلى الغرب فيفهم الرجل انه قد طلق من امرأته.

سيد محمود القمني: باحث انثربولوجي، وأستاذ جامعي من مصر.

الخليل بن أحمد الفراهيدي

عالم اللغة وصاحب كتاب العين

محمد عبد الخالق ـ عُمان

الحديث عن العالم الجليل، الخليل بن احمد الفراهيدى يثير فى النفس مشاعر العبقرية الفريدة من نوعها فقد كان الخليل يقف عند ظواهر الاشياء وقفة المتعمق ويغوص فى مكامنها غوص الواعى الحريص على استنباط كنهها واستخلاص النتائج مما غمض على عامة الدارسين من اسرارها فيبرزها فى صورة جلية واضحة سرعان ما تغدو قواعد يحتذيها كل سائر على درب الفكر والعقل.

كانت عقلية الخليل بن احمد من ذات النوع الدؤوب الذى تشغله القضايا حتى تملك عليه كيانه فيظل يصارعها وتصارعه حتى يجليها الجلاء الحسن ويطرحها للناس الطرح المفيد فيفيدون منها ويحتلبون مزاياها ويطورون فيها ان استطاعوا الى ذلك سبيلا ولقد شغل الخليل نفسه بعلوم اللغة العربية وتراكيبها واوزانها واستنبط لنفسه وسائله وادواته الخاصة شأن كل صانع ماهر وعالم حصيف يعكف على تطوير ادوات العمل التى بين يديه حتى تستجيب لتطلعاته العلمية المتشوقة الى الاستنباط والوصول الى النتائج الافضل للبحث الطويل المتعمق.

ولعل الدارسين يعرفون من اعمال الخليل عملين اشتهر بهما أيما شهرة وذاع صيته فى الآفاق تأسيسا على قدرته الابداعية الفذة التى بدت معالمها فى العملين كليهما اكثر من اعماله الاخرى التى لاتقل اهمية ولكن طالت يد الحدثان منها الكثير.

وكم كان يتبرم الخليل ويضيق صدرا بعجز الناس عن فهم ما يريد وعن ادراك ما يضع من اصول وقواعد، ولما كان يبلغ به اليأس مبلغه كان يلجأ الى صرف الناس عما يشغله من هموم العلم وابحاثه نظرا لما لمسه فى هؤلاء الناس المحيطين من قصور لا رجاء فيه وتقاعس لايشفى غلته الظامئة الى مواصلة البحث والتطلع الى بناء اركان علوم ثابتة الدعائم تعزز وجود اللغة العربية وتبقيها صحيحة وسالمة وطيعة الحرف لمن اراد قرض الشعر المنظوم او نطق الكلام المنثور نطقا صحيحا مستقيما يؤدى المعنى المراد فى سلاسة ويسر.

حدث ذات مرة ان شعر الناس من حول الخليل بصعوبة ما يضع من قواعد واوزان فقصده رجل ينوى الاقامة معه فى داره يتعلم عنه علم العروض لعله باقامته وملازمته للخليل ينجح فى فهم ذلك العلم الذى ابتكره الخليل لضبط اوزان الشعر العربى.

ولما اقام الرجل ردحا من الزمن ملازما استاذه دون أن يبلغ مراده، شعر الخليل بعجز الرجل عن ادراك مكامن ذلك العلم الوليد فأراد الخليل بأدب العالم ان يصرف تلميذه صرفا حميدا عن دراسة ماتورط فى دراسته دون رغبة صادقة فى الوقوف على اسراره، فأعجزه عدم الرغبة عن تحصيل ما رافق استاذه من اجله، فأتى له الخليل ببيت من الشعر على انه مثال على احدى قواعد العروض لكن البيت كان فى الحقيقة يتضمن نصيحة الى التلميذ غير المتحمس ان ينصرف عن دراسة علم العروض الى شئ آخر اكثر نفعا له او يكون الرجل اكثر قدرة على الاستيعاب.

فقال له الخليل:

قطع هذا البيت تقطيعا عروضيا

اذا لم تستطع شيئا فدعه

وجاوزه الى ما تستطيع

ولعلنا نحاول ان نستوضح فى عجالة ملامح العملين اللذين اشتهر بهما الخليل وهما «علم العروض» الذى عنى بضبط

اوزان الشعر العربى، و«كتاب العين» الذى وضعه الخليل قاموسا لغويا صوتيا يستند الى مخارج الاصوات فى وضعه وهى خاصية ميزت «قاموس العين» عن غيره من مختلف القواميس والمعاجم.

اولا علم العروض

الشعر فن جميل يمتلك قدرات خاصة فى تحريك الوجدان واستمالة القلوب الى الغرض الشعرى الذى يخوض فيه، ومرد ذلك الى خاصية الموسيقى اللفظية التى تتولد عن تواتر النغمات وتتابع المقاطع فى جرس موسيقى شيق تتفتح له نفس المتلقى وتتلقاه المسامع فى انسيابية تميزه عن النثر الذى لايتمتع بتلك الخاصية الموسيقية التى ينفرد بها الشعر.

ولقد كان الشعراء فيما قبل عصر الخليل يمتلكون ناصية اللغة امتلاكا فطريا اعانهم على التعبير عن دخائل انفسهم فى قالب شعرى رصين، وفى سليقة مطبوعة على النظم الصحيح من حيث ضبط الاوزان ونظم القصائد.

إلا ان مرور الايام وتغاير الازمان، وتفاوت النبوغ الفنى لدى الشعراء المتأخرين اقعد عديدا من الشعراء عن الالتزام بضوابط القرض الشعرى مما ادى الى الاخلال بأوزان الشعر نتيجة ضعف الملكات الشعرية وهو الامر الذى ازعج الخليل بصفته عالما من علماء العربية المرهفى الحس، فكان ان تفاعلت حساسيته الشديدة مع غيرته على اللغة العربية وتوقد عبقريته الاصلاحية التواقة الى الخلق والابداع ونهض ليضع امر الوزن الشعرى فى نصابه ويوفر له اسانيد الاستقامة والانضباط النغمى فشرع فى تأسيس علم جديد على اللغة العربية بل ربما جديد على كل العلوم قاطبة فى مجاله وهو علم «العروض» الذى يضع القواعد الحاكمة لميزان الشعر وموسيقاه ويقوم ما اعوج من اوزان ونغمات، وقد اعتمد فى وضع هذا العلم على مصطلحات لغوية كان العرب يستخدمونها فى حياتهم اليومية كما استمد من اسماء بعض الادوات المألوفة وبخاصة تلك الادوات التى كانت تشد بها الخيمة كالاوتاد والحبال والاسباب وغيرها ليكون قريبا من اذهان المتلقين فيتقبلون العلم الجديد بقبول حسن ويفيدون منه خير افادة وحتى يقبل عليه اولئك الذين نسجوا اشعارهم على اوزان وقوالب لم يعرفها العرب، وبذلك يحتفظ الشعر العربى بخصوصياته الفريدة.

وتذكر كتب تاريخ الادب فى مناسبة اقدام الخليل على وضع علم العروض انه لما ازعجه خروج الشعراء عن المألوف من الاوزان طاف بالكعبة ودعا الله ان يلهمه علما لم يسبقه اليه احد من السابقين، ثم اعتزل الناس واغلق عليه بابه، واخذ يقضى الساعات الطوال يجمع اشعار العرب ويزنها على انغامها ويجانس بينها حتى حصر كل الاوزان الشعرية المألوفة وضبطها وحدد قوافيها فيما عرف بـ«عروض الشعر».

وبعد رحيل الخليل صار علم العروض مادة يتدارسها طلاب العربية حتى يومنا هذا دون اضافات تذكر اللهم إلا بعض الشروح والتفاسير والاوزان التى ظن اللاحقون ان الخليل قد اغفلها بالرغم من انها لم ترتق الى مصاف البحور الاصلية التى وضعها الخليل رغم احتفاظها بميزة الاجتهاد والابتكار.

وما يزال علماء اللغة والادب فى جلهم ينكرون الخروج على اوزان الخليل ويعتبرون الشعر الذى يتحرر من الوزن والقافية خارجا عن اطار الشعر ويلحقونه بالنثر نظرا لخلوه من اهم ما يميز الشعر عن النثر وهو الموسيقى النابعة عن الاوزان التى عرفت بـ«بحور الشعر» تلك التى وضعها الخليل بن احمد الفراهيدى.

وقد دعا احد الباحثين المعاصرين فى «موسيقى الشعر» الى مزيد من المحاولات لاكتشاف اخيله شعرية واستعارات وتشبيهات ومجازات، وان يؤلفوا من ذلك علما وفنا لجمهور المتلقين مع الوضع فى الاعتبار القيمة الاسمى لموسيقى الشعر، واكد الباحث على ان الشعر يفقد قيمته اذا خلا من موسيقاه التى تنفعل لها النفوس وتتأثر بها القلوب «موسيقى الشعر - د. «إبراهيم انيس» ومما يجدر ذكره ان بعض علماء اللغة لجأ الى استخدام عروض الشعر كوسيلة لتسهيل حفظ قواعد اللغة العربية والدين والقراءات فعمدوا الى نظم تلك القواعد على اوزان خليلية وبذلك افادت علوما اخرى غير الشعر من علم العروض الذى وضعه الخليل فى الاصل ليكون اداة للحفاظ على موسيقى الشعر العربى وصيانة اوزانه.

ومن أشهر ماورد من نظم فى ذلك المجال الفية ابن مالك الشهيرة فى قواعد اللغة العربية التى تبدأ بقوله:

كلامنا لفظ مفيد كاستقم

واسم وفعل ثم حرف الكلم

وعلى نفس المنوال نسج واضعو احكام القراءات القرآنية ليسهلوا على الطلاب حفظ تلك الاحكام اذ ان الوزن الموسيقى للقواعد يعين على استظهارها كما هو معروف وبخاصة منها ما كان صعب الاستظهار لتداخل القوانين وتشابك الاحكام، وقد تناقل الناس قصة طريفة عن طلاب الازهر الذين لجأوا الى نظم كل دروسهم نظما عروضيا حتى مادة اللغة الانجليزية وضعوها فى قالب شعرى كى يسهل عليهم حفظها ولم يكونوا يقبلون عليها لحداثة اقرارها كمادة من مواد الدراسة فى الازهر واخذ بعضهم يردد:

القط «كات» والفأر «رات»

والنهر يدعى عندهم «ريفر»

وينهض علم العروض على بحور الشعر التى وضعها الخليل وعددها خمسة عشر بحرا يتكون كل بحر منها من «تفعيلات» هى بدورها اشتقاقات من الوزن الصرفى المعروف فى النحو والمكون من الفاء والعين واللام «فعل».

والتفعيلة فى العروض هى مقطع صوتى يشبه المقطع الموسيقى فى عدم ارتباط نهايته بنهاية الكلمة، فاذا انتهى المقطع الموسيقى قبل ان تنتهى الكلمة فُصلت حروف الكلمة عند انتهاء المقطع الموسيقى واذا تطابقت نهاية المقطع الموسيقى مع نهاية الكلمة فلا حاجة اذن الى تفتيت حروف الكلمة اما اذا تجاوزت المقطع الموسيقى الكلمة الى التى تليها لحقت بعض حروف الكلمة الثانية بالكلمة التى تسبقها لتكوين المقطع الموسيقى المتكامل الذى تحدده حروف «التفعيلة» ويقتضى تركيب التفعيلة ايضا فك التضعيف فى الكلمة الى حرفين وفك المد الى همزتين وتجاهل حروف العلة المدودة التى يليها حرف ساكن واستبدال التنوين بحرف النون وغير ذلك من الضرورات التى يقتضيها ضبط الوزن الشعرى القائم على التفاعيل وهو ما يتضح فى التقطيع العروضى للبيت التالي:

سلوا قلبى غداة سلا وتابا

لعل على الجمال له عتابا

وقد جرى تقطيعه عروضيا على النحو التالي:

سلوا قلبى غداة سلا وتابا

لعلل علل جمال لهو عتابا

هنا نلاحظ توافقا بين كلمات الشطر الاول والمقاطع الموسيقية للتفعيلة ومن ثم لم يكن هناك داع لتجزئة الكلمات او لحاق بعض منها بالبعض الآخر.

اما فى الشطر الثانى فقد استلزم الامر فك التضعيف فى «لعل» فصارت لَعَلْلَ اى صارت اربعة احرف الاول متحرك والثانى متحرك والثالث ساكن والرابع متحرك، كما تطلب الامر ايضا حذف حرف العلة من «علي» والحاق اداة التعريف فى الكلمة التى تليه به بعد حذف الفها لانه ساكن بعد ساكن فصارت الكلمة الجديدة «علل» وكونت مع الكلمة السابقة عليها مقطعا صوتيا يقابله فى البحر تفعيلة «مفاعلتن» وهى مقطع موسيقى متكامل فيكون وزنها هكذا «ل ع ل ل ع ل ل = م ف ا ع ل ت ن».

وعلى ذلك يكون تقطيع البيت كاملا على النحو الذى اشرنا اليه ويقابله التفاعيل التالية:

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

مفاعلتن مفاعلتن فعولن

وهذا الوزن العروضى يقتضى شكلا من اشكال الكتابة واعادة ترتيب الحروف فيما يسمى بـ «الكتابة العروضية» وقد اشرنا الى بعض مقتضياتها من خلال تقطيع البيت السابق.

وينقل احد الباحثين فى علم العروض عن علماء رسم الحروف فى العربية قولهم: خطان لايقاس عليهما: خط المصحف العثمانى لانه يرتبط بالقراءات القرآنية وخط الكتابة عند العروضيين اذا ارادوا تقطيع بيت من الشعر، لان الكتابة العروضية تقتضى ان كل ما ينطق به يرسم، سواء أوافق ذلك القواعد الهجائية ام لا، وكل ما تنطق به لا يرسم وان اقتضت قواعد الهجاء كتابته.

(فى علمى العروض والقافية د. امين علي السيد).

وقد لاحظنا تلك القاعدة مطبقة فى تقطيع البيت السابق كما نلاحظ زيادة حرف واو فى «لهو» واصلها فى البيت «له» وهو ما يسمى بـ «الاشباع» اى زيادة حرف علة للضمير ومثله «بهى» اى «به» وهكذا.

وهكذا اقتضى وضع اصول علم العروض الكثير من الاجتهاد فى التخريج والضبط والتوصيف لكل حالة من حالات الاعراب والرسم والاشتقاق فى اللغة وهنا عمل الخليل واضع هذا العلم الى استخدام الكثير من المصطلحات التى تحدد كل حالة وكل خروج على المألوف فى الاوزان او تباين فى التفعيلات.

ونظرا لان الخليل شبه بيت الشعر «بكسر الشين» ببيت الشعر «بفتح الشين» اى الخيمة فقد استخدم اسماء الادوات التى تشد بها الخيمة فى تثبيت اركان العروض الشعرى فهناك الاسباب اى الحبال والاوتاد التى تشد اليها الحبال ولكل منها ايضا اقسام وانواع استخدمت فى تبرير الخروج على القاعدة العروضية التى وضعها مما لايتسع له المقام هنا، فقط نذكر بعض تلك المصطلحات وهى على سبيل المثال: القصر — القطع ـ القطف — القضب — البتر — الخبن — القبض ـ الشكل ـ العطب ـ الكف ـ الحذف... الخ

ولكل مصطلح من المصطلحات السابقة مدلول وتفسير وتعريف ودور يقوم به فى علم العروض.

●● بحور الشعر:

تقوم البحور عند الخليل على خمسة عشر وزنا تسمى «بحرا» وهى:

الوافر ـ الهزج ـ المتقارب — الكامل ـ الرجز — السريع — الرمل — الطويل ـ

البسيط ـ الخفيف ـ المجتث ـ المنسرح ـ المديد ـ المضارع ـ المقتضب.

وقد ظلت بحور واوزان الخليل مثار بحث ودراسة من بعده، وقد زاد عليه الاخفش بحرا اسماه: «المتدارك» كما ظهر لعروض الخليل الكثير من التفاسير والشروح والاجتهادات جريا على عادة الكتاب والباحثين فى الادب العربي قديما وحديثا وقد دأبت على ان تجعل من علم العروض علما ميسورا للدارسين والراغبين فى قرض الشعر ونظمه نظما سهلا وعذبا محببا ومنضبطا فى آن واحد ومن ثم تبرز مقدرة الشاعر وتمكنه من ملكاته من خلال الجمع بين ضبط اوزان الشعر وتضمين القصيدة المعانى والاخيلة والصور التى تتناسب والغرض الشعرى المراد.

وقد ظلت اوزان الخليل أحد اهم المقاييس لبيان حسن الشعر من رديئه من حيث الموسيقى والتنغيم، كما تحفل المكتبة العربية بالعديد والعديد من المؤلفات المتعلقة بذلك العلم القديم الجديد «علم العروض» الذى يعود الفضل فى وضع اسسه واركانه للعالم العمانى الخليل بن احمد الفراهيدى الذى اعجزت عبقريته من عاصره ومن جاء بعده على السواء حيث لم يجاريه فى علمه احد خلال عمره المديد الذى دام خمسا وسبعين سنة يضع القواعد والقوانين ويبتكر العلوم النافعة ويفسر ما غمض منها ويأتى بما لم يسبقه اليه سابق كما كان فطنا ذكيا لماحا زاهدا فى الدنيا وبهرجها متسما بتواضع العلماء وبلاغتهم وقد أثر عنه البيت التالي:

اعمل بعلمى ولاتنظر الى عملي

ينفعك علمى ولايضرك تقصيري

وهو القائل: تربع الجهل بين الحياء والكبر فى العلم

وقال ايضا زَلَةُ العالم مضروب بها الطبل.

وغير ذلك من الامثال والحكم المأثورة التى تدل على علم واسع وادب وفير وتواضع جم حتى قال عنه ابن المقفع حين لقيه رأيت رجلا عقله اكثر من علمه.

فهل يلقى الخليل وعلومه القيمة مزيدا من البحث والتأصيل والتنقيب عما ضاع من علوم اختص بوضعها الخليل عن غيره وبعد عنها تلاميذه حتى لم يبق منها شىء؟

واذا كان عملان فقط مما وضع الخليل قد اجتذبا كل هذا الاهتمام من العلماء والباحثين وهما «العروض والقافية» وكتاب «العين» فماذا لو طالت الايدى كل او جل ما صنعت يداه وعبقريته؟

اننا جد مطالبين بملاحقة الماضى واسترداد بعض اعمال الخليل ونفض ما تراكم عليها من سحائب النسيان.

●● ثانيا الخليل ومعجم العين

لست اجد اى غضاضة او مبالغة فى وصف معاصرى الخليل بن احمد الفراهيدى الازدى له بأنه رجل خلقه من الذهب والعنبر كذلك وصف سفيان بن عيينه الخليل فهما مادتان نفيستان فى حياة البشر لايضارع نفاستهما مادة اخرى ومن ثم اكتسبا هذه القيمة فى اعراف الناس وتقديراتهم.

اما وصف المعاصرين بأنه كان يمثل بأعماله «نهضة» متكاملة الاركان فهو ايضا وصف لا مبالغة فيه ـ فى رأيي ـ اذ انه نهض بانجاز اعمال علمية وتأليف كتب انهضت العقل العربى ونقلته من مستوى معين فى صياغة فكره الى مستوى آخر، وقد طالعنا فى صدر هذا المقال كيف انه بذل جهدا محمودا ليحفظ لـ«موسيقى» الشعراء اركانها ويضبط معالم الطريق لمن اراد ان يلج هذا المضمار الذى يعد ميدانا يتفرد فيه العرب بميزات شعرية خاصة بهم.

اما فى الجانب اللغوى من تراث الخليل الخالد فهو الجانب اللغوى واقصد به على وجه التحديد «كتاب العين».

وجرى بنا ان نبذل الجهد لنقف على مزيد من جوانب شخصية الرجل الذى التف حوله التلاميذ المخلصون ينهلون من علمه ويسعون الى مواصلة الابداع الفكرى الذى بدأه ويحفظون مسيرة الفكر العربى ناصعة متألقة فقد اصبح تلاميذه من بعده علماء مخلصين ظهرت عليهم معالم النبوغ فتوسدوا اعلى المراكز العلمية ثم التف من حولهم تلاميذ لهم يأخذون عنه ويطورون ما اخذوا وينشرون نتاج فكرهم فى مختلف الامصار العربية والاسلامية المعنية عناية قصوى بالكتب وحصائد الفكر النابه حتى جاء يوم يوزن فيه الكتاب بالذهب.

ولما كان تلاميذ الخليل قد بهروا بعلمه وفطنته لذا صار منهجه فى البحث نبراسا لهم وسنة يقتدون بها.

وكشأن كل العظماء عبر التاريخ ظلت شخصية الخليل، كما ظلت اعماله ـ وبخاصة كتاب العين ـ مثار جدل طويل ما بين اتفاق تارة واختلاف تارات.

فهناك من شكك فى نسبة كتاب العين الى الخليل وراح ينسبه الى مؤلف آخر، وذلك على الرغم من وجود الشواهد التاريخية الثابتة على الاجماع على ان العالم الفذ الخليل بن احمد الفراهيدى هو صاحب مؤلفاته وواضعها دون ادنى شك او مراء.

كما لم يسلم كتاب العين ذاته ـ من حيث مادته ـ من بعض الافتراءات حتى فى

عبـاراتـه فكثرت عليـه التصحيفـات والحواشي ونال منه توالي الايام والسنين.

وقد اقام الخليل ردحا من الزمن فى مدينة البصرة بالعراق حيث كانت يوما حاضرة للثقافة العربية والادب والفكر مثلما كانت ملتقى طرق برية وبحرية عديدة مما الفه تجار ذلك الزمن الذين كان لعمان منهم الحظ الوافر ولقد جاب الخليل اصقاعا كثيرة من العالم المعروف لديه آنذاك شأن كل الكثير من العمانيين الذين احترفوا الرحلة وعشقوا الإبحار.

وعلى كتاب العين بنى بعض المؤلفين القدامى كتبا بكاملها مثل نص «البارع» لابى على القالي الذى يقول محققه فى صدر تحقيقه ما يثبت تلك المقولة اذ نراه يؤكد قائلا: «ولكننى بعد ان حققت النص اى نص البارع للقالي ـــ وقعت على حقيقة طريفة جديرة بالاعلان وهى ان «البارع» ما هو إلا كتاب العين للخليل بن احمد الفراهيدى «الخليل وكتاب العين ـ د. هادى حسن حمودى».

كما ينقل المصدر ذاته عن ابى بكر بن دريد مؤلف كتاب الجمهرة وهو ايضا تلميذ الخليل بن احمد ـــ قوله «ولم اجر فى انشاء هذا الكتاب الى الازراء بعلمائنا ولا الطعن فى اسلافنا، وانى يكون ذلك، وانما على مثالهم نحتذي وبسبلهم نقتدى، وعلى ما أصلوا نبتنى وقد الف ابو عبدالرحمن الخليل بن احمد «الفرهودى» رضوان الله عليه كتاب العين، فأتعب من تصدى لغايته وعنى من سما الى نهايته، فالمنصف له بالغلب معترف، والمعاند متكلف وكل من بعده تبع، اقر بذلك أم جحد،» وفى معرض دفاعه عن نسبة كتاب العين الى الخليل بن احمد الفراهيدى يقول د. هادى حسن حمودى ان ابن دريد وهو صاحب ثانى معجم فى العربية بعد كتاب العين، تاريخيا كان فى وسعه ان ينكر كتاب الخليل، وان يشن قوارع الكلام، ليجعل من كتابه هو «الجمهرة» ابتداعا جديدا لم يسبق إليه ولكن ابن دريد كان يتمتع بذلك الخلق العلمى الرصين الذى يعترف بفضل من سبق وينزل الناس منازلهم التى يستحقونها.

ومثلما اورد الباحث نفسه مقولة ابن دريد راح فى دأب الباحث الحصيف يفند الاقوال ويجمع الحجج الثابتة والشهادات الموثقة من الكتب وعلى لسان العلماء الثقات على ان كتاب العين هو للخليل بن احمد بعينه وانه من صنعه ونتاج فكره إلا ما وقع فيه بعض النساخين والوراقين والشارحين من هفوات اثناء نسخهم للكتاب او تعرضهم له بالشرح والتعليق والتصحيف مما يتسامى عنه عقل الخليل وفطنته بصفته مؤلف الكتاب وواضعه حسب تأكيدات الباحثين الرواة والمستشرقين من امثال «ليتمان».

ولما اكثر القارئون للقرآن من الاغلاط واللحن فى القراءات قرر ابو الاسود الدؤلى ان يضع النقاط على الحروف لضبط مخارج الالفاظ ولكن الخليل هو الذى ابتكر الفتحة والضمة والكسرة كعلامات اعرابية وبذلك زال اللبس بين النقاط التى تميز الحروف عن بعضها وبين العلامات الإعرابية التى تختلف فى مهمتها عن النقاط التى على الحروف وانتقلت ابتكارات الخليل النحوية الى مختلف مدارس القرآن واللغة العربية عموما مما ازال الغموض عن اللغة لدى جمهور المتأخرين من العرب ومن دخل فى حوزتهم من المسلمين اذ ان العرب الاقدمين لم يكونوا بحاجة الى نقاط على الحروف او علامات اعرابية لكى يجيدوا النطق بلغتهم التى كانوا يمتلكون ناصيتها امتلاكا ودونما جهد او عناء.

وهكذا صار الخليل منعطفا هاما وضروريا فى تاريخ النطق باللغة العربية وصار بمثابة نهاية عصر وبداية عصر جديد فى التعامل مع اللغة العربية بشكل سليم من خلال الضوابط التى وضعها بنتاج فكره الوقاد. ولكن ندرك مدى اهمية ما صنع الخليل علينا ان ننزع العلامات والهمزات عن الحرف ثم نقرأ اللغة العربية.. فهل لنا الى ذلك من إمكانية او سبيل؟ بل لى ان اقول ان ما نعانيه من عثرات لغوية فى عصرنا هو بسبب تجاهل ضوابط علماء اللغة كالخليل وابى الاسود وتلاميذهما.

● كيف وضع الخليل معجم العين؟

قام منهج تأليف «العين» على نظرية صوتية وضعها الخليل وهى الاخذ بالمخرج الصوتى لترتيب الحروف فى المعجم ترتيبا يبدأ من الحروف التى تخرج من الحلق ثم يتقدم شيئا فشيئا حتى ينتهى بالحروف التى تخرج من الشفة ثم بعد ذلك حروف العلة ثم الهمزة.

وقد جعل الخليل لكل حرف من تلك الحروف كتابا خاصا به وقسم كل كتاب بدوره الى ابواب اسماها:

باب المضاعف، باب الثلاثى الصحيح، باب الثلاثى المعتل، باب اللفيف، باب الرباعى، باب الخماسي.

ثم يأخذ فى كل باب يركب الحرف الذى يبدأ به الباب مع ما يأتى بعده من حروف متناولا كل حرف على حدة وكان اول الكتب هو كتاب «العين» الذى اختير ليكون عنوان المعجم بكامله والذى يبدأ به ترتيب الحروف ترتيبا صوتيا كما يراه الخليل ويأتى على ذلك ترتيب الحروف الهجائية بكاملها على النحو التالي:

ع ـ ح ـ هـ ـ خ ـ غ ـ ق ـ ك ـ ج ـ ش ـ ض ـ ص ـ س ـ ز ـ ط ـ د ـ ت ـ ظ ـ ذ ـ ن ـ ر ـ ز ـ ن ـ ب ـ م ـ و ـ أ ـ ى ثم الهمزة.

وهكذا نلاحظ ان الترتيب الصوتى عند

الخليل بدأ بحرف العين الذى يخرج من اعماق الحلق ثم انتهى بحرف الميم الذى يخرج من طرف الشفة وبعده حروف العلة الواو والالف والياء ثم الهمزة.

ثم من هنا يبدأ الترتيب المعتاد للمعاجم الاخرى المعروفة فى العربية لكن على الطريقة الخليلية وحسب ترتيب الحروف وتواليها عند الخليل، فإذا كانت المعاجم الاخرى تبدأ بحرف الالف ثم الباء وهكذا فإن معجم العين يبدأ بحرف العين ثم الحاء على طريق الكشف فى المعاجم التي يدرسها الطلاب فى قاعات الدرس.

● رأي

حين يشذ عقل عن المطروق من اللغة المتداولة فيبدأ فى التعامل مع اللغة على قدر نبوغه وتفرده، يعجز الناس عن مجاراة ذلك العقل ويتقاصرون عن فهم مراميه ومراداته، ومن ثم ينفرون من التجاوب معه، قعودا وتقاصرا، والتماسا للدعة وأخذا للحياة من مآخذها الهينة البسيطة فلقد شهد التاريخ العربى قديمه وحديثه علماء وادباء فاقوا أترابهم ومعاصريهم فى القدرات العلمية والعقلية فأثاروا حولهم الاقاويل والنقد والانتقاد وقد نال الخليل من ذلك قسطا وافرا على قدر وفرة التميز العقلي التى اتسم بها، واذا كان ذلك شأن الخليل فى مجال اللغة فإن هناك ابا تمام فى الشعر وقصته الشهيرة مع الرجل الذى بادره بقوله: لم لا تقول ما يفهم؟ فعاجله ابو تمام برد صار مثلا يحتذى حين قال له: ولم لاتفهم ما يقال؟

اذا فالذنب ليس ذنب العقل المبدع ان تقاصر الناس عن فهمه، وانما من اراد من الناس ان يجهد عقله ويشحذ عزيمته ليجاري العالم فى علمه حتى يرتقى الى مستواه فيأخذ عنه ويواصل المسيرة من بعده وما بغير هذا تبنى الحضارات وتسمو صروح العلم والمعرفة، وقد شهد تاريخ الادب الحديث أمثلة لذلك تمثلت فى شخصيات اتهمت من جانب الكثيرين بالالغاز والغموض فى التأليف مثل العقاد فإذا ادركنا ان الرجل الذى اعجز الناس عن فهم نتاج عقله لم ينل من التعليم إلا شهادة الابتدائية لادركنا كم من جهد بذل ليقف على ثقافته العربية وثقافات الامم الاخرى دون معلم او مدارس، فلماذا نستغرب اذن ان يسبق الخليل ابناء عصره ويضع من صنوف العلوم والمؤلفات ما يعجز معاصروه عن فهمه ومن ثم يتقاصرون عن الاستمرار فى رفع راية الابتكارات العلمية واللغوية لتنضج وتستوى على سوقها، وقد اتضح من رواية الليث ان الخليل وضع كتاب العين وهو على فراش مرض ربما كان الاخير اى انه كان فى اخريات حياته فلم يسعفه العمر لكى يوضح ما غمض ويشرح ما أجمل.

بل تركت هذه المهمة لمن جاء بعده فأخطأ من أخطأ واصاب من اصاب وحُمل الخليل من ذلك كله الأوزار الثقال.

لقد توقفت مسيرة الخليل العلمية بوفاته إلا اننا ما نزال ننعم بنتاج عقله وابداعات فكره التى طالتها ايدينا بعد رحلة الزمن الطويلة بين عصر الخليل وعصرنا، تلك الرحلة التى تزيد على الالف عام بكثير.

محمد عبدالخالق: كاتب من مصر يعمل بعُمان.

إني بليت بمعشر   نوكي اخفهم ثقيل
قوم إذا عاشرتهم   نقصت بقربهم العقول
وهم كثير بي   وأعرف إنني بهم قليل

● الخليل بن أحمد الفراهيدي

بلاغات النساء لأحمد بن طيفور

عبداللطيف ارناؤوط - سوريا

وفى كتاب «بلاغات النساء» لاحمد بن طيفور مادة غزيرة للباحث الادبي فهو يتناول جملة من طرائف كلام النساء وملح ذوات الرأى منهن، ونوادرهن واشعارهن فى الجاهلية وصدر الاسلام، ومادته متنوعة تجمع بين الشعر والنثر وتمثل اسلوب كل اديبة وسمات ادب المرأة بصورة عامة.

كان للمرأة فى تراثنا العربي والاسلامى مشاركة بارزة فى الانتاج الادبي عبر العصور مما يخالف النظرة السائدة التى ترى أنها لم تتحرر إلا فى عصرنا، ذلك أن مشاركة المرأة للرجل فى الحياة الادبية ثمرة وعى حضاري لايتوافر إلا فى شروط معينة.

فالادب النسائى المتحدر الينا من الجاهلية يدل على دور المرأة السياسي والاجتماعي في الحياة، وقيادتها مسيرة الفكر والثقافة، وجرأتها على قول الحق، وعدم استكانتها للظلم، ووعيها البالغ فى كل موقف من مواقف الحياة، ولا يستقيم هذا الوعى إلا فى جو الحرية الذى كانت تعيش فيه المرأة العربية فى الاسلام وقبل الاسلام.

وللادب النسائى طوابعه المميزة وسماته المخصوصة وان كانت هذه الطوابع لم تنل حظا كبيرا من عناية الكتاب إلا بعض الاهتمام.

وفى كتاب «بلاغات النساء» لاحمد بن طيفور مادة غزيرة للباحث الادبي فهو يتناول جملة من طرائف كلام النساء وملح ذوات الرأى منهن، ونوادرهن واشعارهن فى الجاهلية وصدر الاسلام، ومادته متنوعة تجمع بين الشعر والنثر وتمثل اسلوب كل اديبة وسمات ادب المرأة بصورة عامة.

ولد مؤلف الكتاب الامام ابو الفضل احمد بن أبي طاهر طيفور فى خراسان سنة ٢٠٤هـ وتوفى سنة ٢٨٠هـ فى عصر ازدهر فيه الادب وشاع فيه التسري وكان للجواري دور فى الغناء الذى يقوم على مختارات من الشعر من مختلف العصور، وقد ساعد الغناء على نشر الادب وحفظه، وبرز من المغنيات اديبات صقل الادب السنتهن، غير ان مكانة المرأة الحرة، انحدرت عموما فى العصر العباسى عما كانت عليه فى الجاهلية وصدر الاسلام وعهد بني امية فأحب المؤلف ان يعيد الى الاذهان تلك الصفحة الناصعة لبلاغة المرأة العربية فى العصور السالفة فى الشعر والنثر فألف كتابه «بلاغات النساء» ليطبع فى نفوس الاجيال ملكة البيان

وتكون مختاراته قدوة لنساء عصره.

وقد قام بنشر كتاب «بلاغات النساء» وعلق عليه السيد احمد الالفى وطبعه عام ١٩٠٨م (١٣٢٦هـ) فى مطبعة مدرسة والده عباس الاول بالقاهرة معتمدا على مخطوط دار الكتب المصرية المستنسخة وعلى اصل آخر استنسخ للشيخ العلامة الشنقيطي.

ولم تبرأ نشرة الاستاذ الالفى من الاخطاء والتصحيفات فى طبعته هذه.

يقع كتاب «بلاغات النساء» فى ٢٠٣ صفحات من القطع الصغير غير الفهرس والتصويبات وقد ضبطه المحقق بالشكل وشرح مفرداته وزوده بحواش غنية، واعترضته صعوبات فى التحقيق لان بعض النصوص الورادة فيه غير واردة فى المصادر الاخرى، وقد اتبع المؤلف منهجا ادبيا فى عرض مادة الكتاب، فبدأ بكلام بليغات النساء فى صدر الاسلام ومنهن عائشة ام المؤمنين رضى الله عنها. وزينب بنت علي، وحفصة بنت عمر بن الخطاب، وسودة بنت عمارة، والزرقاء بنت عدي، وبكارة الهلالية، والجمانة بنت مهاجر، وامرأة ابى الاسود، وآمنة بنت الشريد (من ص ١: ٦٤)

ثم ذكر جملة من كلام بليغات النساء زمن معاوية ومنهن الدارمية الحجونية وجردة بنت مرة وام البراء.

واغلب الاقوال التى ذكرها خطب او كلمات جامعة فى المناسبات السياسية والاجتماعية (من ص ٦٤: ١٢٠) وتحول المؤلف الى تصنيف كلام النساء فى مناسبات معينة، فأورد بلاغاتهن فى المنازعات بين الازواج وفى مدح الزوج او ذمه، وصفات الزوجية، ووصايات النساء لبناتهن عند الزواج، ومشاوراتهن، وعقد فصلا عن بلاغات النساء ومقاماتهن وبعض اشعارهن (من ص ١٢٠: ١٣٨)، وآخر عن اخبار مواجن النساء ونوادرهن واجوبتهن (من ص ١٣٨: ١٦٧)، وآخر فى اشعار النساء (من ص ١٦٧: ١٧٢) أاورد فيه مختارات من شعر الخنساء وليلى الاخيلية ثم متفرقات من الشعر النسائى فى مختلف اغراضه (من ص ١٧٢: ٢٠٣).

وسنعرض لبعض خصائص الادب النسائى فى الكتاب بعد ان نلخص مجمل ما اورده المؤلف لبليغات النساء.

١ـ الخطابة:

كلام عائشة ام المؤمنين رضى الله عنها: يتجلى فى ادب السيدة عائشة قوة شخصيتها وعلو مكانتها فهى ذات عقل راجح لاتتكلم إلا فى جلاء الامور الجليلة والمناسبات الخطيرة.

ذكر المؤلف نبذة من كلامها فى الدفاع عن ابيها، ومحاورتها طلحة والزبير حين حجت فى السنة التى قتل فيها الخليفة عثمان رضى الله عنه، وبعض اقوالها فى وقعة الجمل، قال معاوية «ما رأيت احدا بعد رسول الله ابلغ من عائشة رضى الله عنها».

فمن اقوالها حين سمعت ان قوما نالوا من ابيها:

(... ذاك والله حصن منيف، وظل مديد. انجح إذ أكديتم وسبق اذ ونيتم سبق الجواد اذا استولى على الامد، فتى قريش ناشئا، وكهفها كهلا، يريش مملقها، ويفك عانيها ويرأب صدعها، ويلم شعثها، حتى حلته قلوبها، واستشرى فى دينه، فما برحت شكيمته فى ذات الله عز وجل حتى اتخذ بفنائه مسجدا يحيى فيه ما امات المبطلون وكان رحمة الله عليه غزير الدمعة، وقيذ الجوانح، شجى النشيج..)

والسيدة عائشة تختار فى كلامها الجمل القصيرة وتكثر من الترادف والتوازن وترفد بيانها بالصور الحسية، وفى كلامها سجع وايقاع جميل، وهى تحسن اختيار عباراتها وتمد قريحتها المتدفقة وعقلها الراجح عاطفة رقيقة تميز كلامها عن كلام الرجال، وهى فى ارتجالها الاقوال القصيرة البليغة تصدر عن ذكاء وروعة بيان.

رأت رجلا متماوتاً، فسألت: ما هذا؟؟

فقالوا: زاهد

قالت: «كان عمر بن الخطاب رحمه الله زاهدا، وكان اذا قال اسمع واذا مشى اسرع، واذا ضربهم فى ذات الله أوجع..».

ففهمها للزهد ينسجم وتعاليم الدين، وتعبيرها عنه جاء فى قمة البلاغة ولها فى البلاغة اقوال جامعة مانعة كقولها فى التقوى:

«لله درُّ التقوى، ما تركت لذى غيظ شفاء».

وقولها «لاتطلبوا ما عند الله من غير الله بما يسخط الله».

ولم يكن كلامها يخلو من غريب اذا قيس بلغة عصرنا كقولها حين دخلت على ابيها فى مرضه «يا أبت، اعهد الى حامتك، وانفذ رأيك فى سامتك، وانقل دار جهازك الى دار مقامك، انك محضور ـ اى حضرته المنية ــ متصل بقلبي لوعتك، وارى تخاذل اطرافك، وامتقاع لونك، والى الله تعزيتي عنك، ولديه ثواب حزنى عليك، ارقأ فلا ارقى ــ اى اسكن فلا اسكن ــ وأبل فلا أنقى ـ اى ارتشف الماء فلا اروى».

وفى حزنها عى مرض ابيها تتجلى رقة عاطفتها بالرغم من قوة شخصيتها وشجاعتها الادبية.

●● فاطمة بنت رسول الله ﷺ :

وأما بلاغة فاطمة بنت رسول ﷺ فتتجلى فى تدفق عاطفتها وحرارة تعبيرها، فكلماتها مختارة شديدة الموقع فى القلوب وعباراتها مسجوعة قصيرة تعمد الى التصوير المحسوس، وتسكب الفكرة فى ثوب من البيان الملموس، ولغتها مقدودة من عالم البادية الخشن القاسى، إلا انها

تجيد التأثير في القلوب، دخل النساء عليها في مرضها الاخير، فسألنها: كيف اصبحت من علتك يابنت رسوال الله، فقالت من كلام طويل «اصبحت والله عائفة لدنياكم، قالية لرجالكم، لفظتهم بعد ان عجمتهم، وشنأتهم، بعد ان سبرتهم، فقبحا لفلول الحد، وجور القنا، وخطل الرأى، وبئسما قدمت لهم انفسهم ان سخط الله عليهم وفي العذاب هم خالدون، لاجرم لقد قلدتهم ربقتها وشلت عليهم عارها، فجدعا وعقرا وبعدا للقوم الظالمين، ويحهم انّى زحزحوها عن رواسى الرسالة وقواعد النبوة، ومهبط الروح الامين، الطبن بأمور الدنيا والدين ألا ذلك هو الخسران المبين..).

ان عاطفتها القوية تطغى على تعبيرها، وهى تحسن نقل مشاعرها الى القارىء من خلال الكلمات والصور فترقى به الى افق من الخيال، وتستولى على حسه ومشاعره فلايسعه إلا المشاركة الوجدانية.

●● زينب بنت علي، وام كلثوم:

هاتان السيدتان الكريمتان نشأتا في حجر البلاغة، وكلامهما يشبه الى حد بعيد كلام السيدة فاطمة من حيث جزالته وقوة اسره وشدة وقعه، من ذلك خطبة زينب امام يزيد بن معاوية بعد مصرع اخيها الحسين «اظننت يايزيد انه حين أخذ علينا بأطراف الارض واكناف السماء، فأصبحنا نساق كما يساق الاسارى ان بنا هوانا على الله، وبك عليه كرامة، وان هذا العظيم خطرك فشمخت بأنفك، ونظرت في عطفيك، جذلان فرحا حين رأيت الدنيا مستوسقة لك، والامور متسقة عليك، وقد امهلت ونفست.. امن العدل تحذيرك نساءك واماءك وسوقك بنات رسول الله ﷺ قد هتكت ستورهن واصحلت اصواتهن، مكتئبات تحذى بهن الاباعر، ويحدو بهن الاباعد من بلد الى بلد، لايراقبن ولايؤوين، يتشوفهن القريب والبعيد، ليس معهن ولي من رجالهن...»

وفي هذا الخطاب ما فيه من القسوة والعنف والجرأة في مخاطبة الخليفة مما لايجسر على قوله الرجال، وفيه من التقريع واللوم وقوة الحجة وروعة البلاغة ما يشعر بأن كلامها قطعة من كلام ابيها فصاحة وبلاغة.

ولا تقل خطبة ام كلثوم في اهل الكوفة عن خطبة زينب بلاغة فقد وقفت بين اهل الكوفة ونسوتها يبكين الحسين، فكأنما كانت تنطق بلسان ابيها على حد تعبير جعفر بن محمد، راوى الخطبة، فأومأت إلى الناس الى ان اسكتوا، فلما سكنت الانفاس قالت: «ابدأ بحمد الله والصلاة والسلام على نبيه، اما بعد: يا اهل الكوفة، يا اهل الخر «الغدر» والخذل، لا فلا رقأت العبرة، ولا هدأت الرنة، انما مثلكم كمثل التى نقضت غزلها من بعد قوة انكاثا، تتخذون ايمانكم دخلا «الغدر» بينكم ألا وهل فيكم إلا الصلف والشنف «البغض» وملق الاماء وغمز الاعداء، وهل انتم إلا كمرعى على دمنة، وكفضة على ملحودة «مدفونة» ألا ساء ما قدمت انفسكم ان سخط الله عليكم وفي العذاب، انتم خالدون، اتبكون..؟؟ اى والله فابكوا، وانكم والله احرياء بالبكاء، فابكوا كثيرا، واضحكوا قليلا، فلقد فزتم بعارها وشنارها..».

والسيدة زينب تنوع في العبارة بين الخبر والانشاء، وتتلاعب في قلوب سامعيها، واسلوبها يشبه الى حد بعيد اسلوب والدها علي بن ابي طالب رضى الله عنه في خطبه، وكأن البلاغة ارث تحدر اليها مع الدم.

●● سودة بنت عمارة:

كانت سودة بنت عمارة مع علي رضى الله عنه يوم صفين فلما ولي معاوية الخلافة ارسل في طلبها وذكرها بمواقفها.. فأجابته: نشدتك الله يا امير المؤمنين واعادة ما مضى، وتذكار ما قد نسي، قال: هيهات لله ما مثل مقام: اخيك ينسى، وما لقيت من احد ما لقيت من قومك واخيك، قالت: صدق فوك... لم يكن اخي ذميم المقام ولا خفي المكان.. مات الرأس وبتر الذنب، وبالله اسأل امير المؤمنين اعفائى مما استعفيت منه، قال قد فعلت.. فما حاجتك؟

قالت: انك اصبحت للناس سيدا، ولامرهم متقلدا... والله سائلك في امرنا، وما افترض عليك في حقنا.. ومايزال يقدم علينا من ينوء بعزك، ويبطش بلسانك فيحصدنا حصد السنبل، ويدوسنا دوس البقر، ويسومنا الخسيسة ويسلبنا الجليلة، ولولا الطاعة لكان فينا عز ومنعة » الى اخر حديثها الطويل الذى اقنعت فيه الخليفة بعزل (بسر بن ارطأة) واليه بعد ان شكت اعماله وظلمه قومها فكتب بعزله، وحملت كتاب العزل بيدها الى بسر بن ارطأة ولم يكن من السهل عليها اقناع معاوية وكانت وقومها من معارضيه لولا ما اوتيت من قوة الحجة وبراعة الاقناع.

●● الزرقاء بنت عدي وبكارة الهلالية:

والزرقاء بنت عدي يشبه موقفها موقف سودة، كانت مع علي هى وقومها يوم صفين، وانشأت كلاما بليغا تحرض الناس فيه على قتال معاوية... جاء فيه:

«ألا ان خضاب النساء الحناء، وخضاب الرجال الدماء، والصبر خير في الامور عواقب، ايها الى الحرب ناكصين فهذا يوم له ما بعده».

فاستدعاها معاوية بعد خلافته وجاء لها في موقفها، فلم تكن اقل جرأة من سودة، قال لها معاوية في حوار طويل، يا زرقاء لقد شركت عليا في كل دم سفكه.

فقالت: احسن الله بشارتك وادام سلامتك، مثلك من بشر بخير وسر جليسه..

قال معاوية: وقد سرك ذلك..

قالت: نعم والله... لقد سرنى قولك، فأنىّ بتصديق الفعل.

قال معاوية: والله لوفاؤكم بعد موته احب لى من حبكم له في حياته، اذكرى

حاجتك.

قالت: يا امير المؤمنين... انى آليت على نفسى ألا اسأل اميرا اعنت عليه شيئا ابدا.. ومثلك اعطى من غير مسألة وجاد من غير طلب.

قال: صدقت.. فاقطعها ضيعة أغلتها..

ولم تكن بكارة الهلالية اقل جرأة امام معاوية من الزرقاء، والمرء يعجب من موقف تلك النسوة، وان كان يداخله الشك فى ان قسما من هذه الاخبار، انما وضع لاغراض سياسية لقد دافعت بكارة الهلالية عن موقفها فى صفين امام معاوية فانبرى لها سعيد بن العاص، وذكرها بشعرها فى صفين...

فقالت لمعاوية.. نبحتني كلابك يا امير المؤمنين، واعتورتني، فقصر محجنى «العصية»وكثرعجبي وغشي بصري، وانا والله قائلة ما قالوا لا ادفع ذلك بتكذيب، فامض لشأنك فلا خير فى العيش بعد امير المؤمنين «تريد عليا».

***

٢ ـ كلام الأعرابيات:

ان بلاغة المرأة العربية تتجاوز سيدات المجتمع البارزات الى الاعرابيات فى الصحراء وقد رضعن البلاغة مع حليب الامهات، هذه اعرابية من «هوازن» تقف امام عبدالرحمن بن ابي بكر فى سنة جدب فتخاطبه قائلة:

«اصلحك الله، اقبلت من ارض شاسعة ترفعنى رافعة، وتخفضنى خافضة بملحات من البلاد، وملمات من الدهور، برين عظمى واذهبن لحمى، وتركننى والها، وانزلنني الى الحضيض وقد ضاق بى البلد العريض، لاعشيرة تحمينى ولا حميم يكنفنى فسألت فى احياء العرب المرجوّ سيبه المأمون غيبه، المكفىّ سائله، الكريمة شمائله فأرشدت اليك وانا امرأة من «هوازن» مات الوافد وغاب الرافد، ومثلك فى سد الخلة، وفك الغلة، فاصنع إحدى ثلاث: اما أن تقيم من اودى، اوتحسن عطائى، او تردنى الى بلدى، قال: بل اجمعهن لك وحبا».

وبلاغة الاعرابيات اقرب الى الطبع والتدفق العفوى وسجعهن بعيد عن التكلف يصدر عن السليقة والطبع، ولا عجب فهن ينهلن اللغة من نبعها الصافى وليس فى كلامهن ما يبتعد عن حياة المرأة البدوية العادية فلا سياسة او ثقافة تجهد الفكر او تقيد اللسان انهن يعكسن اللغة الشعبية وجوانب الحياة الخصيبة.

ـ اجوبة النساء ومنطقهن:

وفى اجوبة بعض النساء ومنطقهن يبرز الى جانب بلاغة القول حدة الذكاء وقوة الحجة وسرعة البديهة ويدخل فى هذا الباب الذى عقد له المؤلف فصلا خاصا فى مواقف النساء من ازواجهن من مدح وذم واورد ملحا من نوادرهن ومزاحهن، والمرأة فى هذه المواقف تبدو قوية المنطق، بارعة النكتة، تقهر الرجال وتفحمهم، ومن تلك المواقف اجوبة امرأة ابى الاسود الدؤلى فقد طلقها فشكته الى معاوية فمثلا امامه، فسأل معاوية ابا الأسود عن سبب طلاقها:

فقال: ما طلقتها عن ريبة، ولا لأى هفوة حضرت ولكنى كرهت شمائلها، فقطعت عني حبائلها.

قال معاوية: واى الشمائل كرهت يا أبا الأسود..؟

قال: يا امير المؤمنين... انك تهيجاها علي بجواب عنيد ولسان شديد.

فقال له معاوية: لابد لك من محاورتها فاردد عليها قولها عند مراجعتها.

فقال ابو الاسود: يا امير المؤمنين.. انها كثيرة الصخب دائمة الذرب «اى بذاءة اللسان» مهينة للأهل.. مؤذية للبعل، مسيئة الى الجار، مظهرة للعار، ان رأت خيرا كتمته، وان رأت شرا اذاعته.

فقال: والله لو لا مكان امير المؤمنين، وحضور من حضره من المسلمين لترددت عليك بوادر كلامك بنوافذ اقرع كل سهامك، وان كان لايجمل بالمرأة الحرة ان تشتم بعلا، ولا ان تظهر لاحد جهلا.

فقال معاوية: عزمت عليك لما اجبته.

قالت: يا امير المؤمنين ما علمته إلا سؤولا جهولا، ملحا بخيلا، ان قال فشر قائل، وان سكت فذو دغائل، ليث حين يأمن، وثعلب حين يخاف، شحيح حين يضاف، ان ذكر الجود انقمع لما يعرف من قصر رشائه ولؤم آبائه، ضيفه جائع وجاره ضائع، لايحفظ جارا، ولايحمى ذمارا ولايدرك ثأرا.

اكرم الناس عليه من اهانه واهونهم عليه من اكرمه.

فقال معاوية: سبحان الله لما تأتى به هذه المرأة من السجع.

فقال ابو الاسود: انها مطلقة، ومن أكثر كلاما من مطلقة؟؟

ثم فازت من معاوية بالحكم لها علي ابي الاسود بفضل بلاغتها وغلبت ابا الاسود وهو عالم واديب.

على ان للمرأة العربية مواقف موضوعية من الزوج؛ فهى لاتنكر فضل زوجها ان كان جديرا بالفضل ولاتمدح رجلها إلا بما فيه، من ذلك ما رواه مؤلف الكتاب عن امرأة عروة بن الورد بعد ان طلقها فقالت فيه فى نادى القوم: اما انك والله الضحوك مقبلا، السكوت مدبرا، خفيف على ظهر الفرس، ثقيل على متن العدو، رفيع العماد كثير الرماد، ترضى الاهل والاجانب.

فتزوجها من بعده رجل فقال لها: أثنى علي كما اثنيت على عروة.

فقالت: لاتحوجنى الى ذلك. فإنى ان

قلت قلت حقا.. فأبى..

فقــالت: إن شملتك الالتفــاف.. وان شربك الاشتفــاف، وانك لتنام ليلــة تخاف، وتشبع ليلة تضاف.

من خلال هذه الاجوبة يتضح أن المرأة كـانت تكره مـن زوجهـا بخلـه او جبنـه، واحيـانا كـانت تعيب عليه قلـة نظافتـه او رائحته او لجاجته ومخاصمته اياها، وقد تنكر عليه قلة غيرته او كثرة عتابه وظنونه، وقد تعيب عليه لـؤم خلقه او إدمانه الشراب او كبر سنه وضعف رجولته او قبح منظره.

٤ ـ وصايا النساء:

ويدخل فى هـذا الباب ما تقدمـه النساء البليغات مـن وصايـا لبناتهن عنـد الزواج وهى وصـايـا مـوجـزة العبـارات بعيـدة الـدلالات، من ذلك مـا اوصت بـه السلمية ابنتها عند زواجها: اذ قالت لها: «لاتجلسى بـالفنـاء ولاتكثـرى من المراء، واعلمى ان اطيب الطيب الماء».

ومـا أوصت بــه النمـريـة إذ قـالت «لاتطـاوعى زوجك فتمليـه ولا تعـاصيـه فتشكيه، واصـدقيه الصفـاء، واجعلي آخر طيبك الماء».

وما اوصت به الاسدية اذا قالت لابنتها «ادنى سترك وأكـــرمى زوجـك، واجتنبى الاباء، واستنظفى با لماء».

وهى وصـايـا ترسم اخـلاق فتيات كل قبيلـة وعـاداتهن وصفـاتهن فى معـاملـة الازواج.

٥ ـ نوادر النساء:

يـورد المؤلف جملة مـن نوادر النســاء وملحهن، وفيهـا صراحـة ومجون، تتجلى من خلالها المرأة على حقيقتهـا دون تحفظ، ومن المرجـح ان الــرواة زادوا فى هـــذه الاخبـار بهدف التسليـة واغلب المتنـدرات الماجنــات نســاء طـاعنــات فى السن او معـروفـات بمــزاجهن فى المجتمع ومنهن: حميدة بنت النعمان التى تزوجت «روح بن زنباع» وهجته فطلقها، وتـزوجها من بعده الفيض بن حكـم، وكـان جميـلا يصيب الشراب... فكان اذا سكـر يلطمها ويقىء فى حجرها فقالت فيه:

ألا يـــافيض كنـت اراك فيضـــا
فـــلا فيضـا وجـدت ولافـراتـــا

ومنهن حمزة امرأة عمـران بن حطان.. وكانت جميلـة وكان دميما فقالت له يـوما: إنـــا لعلي خير ان شــاء اللـــه، اعطيت مثلي فشكرت وابتليت بك فصبرت.

فقــال عمـران: مثلي ومثلـك.. مـا قــال الاحوص:

ان الحســام وان رثت مصــاربـه
إذا ضربت بـه مكـروهـه فصـلا

ومنهن تلك الاعرابيـة التى مر بها ابان بن تغلب وزوجهـــا يضربها وكـــان دميما وكانت حسنة الوجه...

فقــال: اتضرب مثل هــــذا الــوجــه الحسن..؟

فقالت: أصلحك الله إن له عذرا فدعه.

قال: فما هو ...؟؟

قالت: قدمـت الى الله سيئتين، فعاقبنى عليهما به.. وقدم اليه حسنة فجزاه بى...!!

ومن اولئك اخت رقيـة بن مصقله التى ذكرها الجاحظ:

فقد مـات اخوها وتـرك لها امانـة عند رجل، فجاء ليسلمها الامـانة وطلب احضار شاهدين يشهدان انها اخت رقية، فأرسلت الى الامــام والمؤذن ليشهـدا، واستنـدت الى الحائط...

فقــالت: الحمد للـه الذى ابـرز وجهى وانطق عيى وشهد بالفاقة اسمى.

فقــال الـرجل: شهدت انك اختـه حقـا ودفع الدنانير لها دون شاهد.

ومع ان الباحثين النفسيين يذهبون الى ان المرأة اقل من الـرجل بـراعة فى النـادرة فإن مـا ورد فى الكتاب مـن نوادر النســاء يكشف عن ذكاء المرأة العربيـة وبراعتها فى النـوادر وحبهـــا المزاح، فهى لاتفترق عن الرجـل ولا تقل عنه جدارة فى مـواقف الجد والمزاح.

٦ ـ لباقة النساء ودهاؤهن:

وفى الفصل الـــذى عقـــده المؤلف عن أخبار ذوات الـرأى والظرف منهن، تتجلى لباقـة المرأة العربية فى الخطاب ومـراعاتها مقتضى الحال فى كلامها فمـن تلك اللباقة وحسن التهـذيب مـا روى عن نـائلـة بنت القـرافصـة حين زفت الى عثمان بن عفـان وحملت اليه من الشـام، فلما دخلت عليه... قال لها: ألا تكرهين ما رأيت من شيبى...؟؟

قـالت: انى مـن نسـوة احب ازواجهن اليهن الكهل السيد...

قال: انى جاوزت التكهيل فأنا شيخ.

قالت: ابليت عمـرك فى الاسلام ونصرة الرسول ﷺ فى خير ما افنيت فيه الاعمار.

قال: اتقومين لي ام اقوم اليك.

قـالت: ما قطعت اليك عـرض السماوة اكثر من عرض البيت... بل اقوم اليك.

ومن ذلك مـــا روى عن عـاتكــة بنت عبـدالملك بن الحارث المخـــزوميـــة زوج عبـدالله بن الحسن بن علي بن ابي طـالب التى اعترضت المنصـور فى الحج وكان قـد امـر بمصـــادرة ضيـاع زوجــــــــها.. فصاحت:

ـ يـا امير المؤمنين، احمل عني كلك «اى عيـالك ويتـامـاك» او اعنى على حملـه لك، معى ابناء عبدالله بن الحسن صبية صغار لامـال لهم، وانـا امـرأة لست بـذات مـال فأناشدك الله ان تفـارق احتمال ما يلزمك احتماله منهم عـونا لهم فى اطـراحهم فإنى خائفة عليهم ان فعلت ان يضيعوا..

قال: من هذه يـاربيع؟؟ فنسبها الربيع

اليه.

قال المنصور: هكذا ينبغي ان تكون نساؤهم..!!

وامر برد ضياع ابيهم ووهبها الف دينار.

ومن اجوبة النساء المفحمة التى تدل على دهاء... ما قالته بثينة جميل لعبد الملك بن مروان حين سألها لما دخلت عليه:

- ما رجا فيك جميل حين قال فيك ما قال:

قالت: الذى رجت منك الامة حين ولتك امورها!!

فما رد عليها عبدالملك بكلمة.

على ان مؤلف الكتاب ذكر من دهاء النساء وحيلهن اخبارا صريحة لايجمل ذكرها.

٧- اشعار النساء:

ومما اختاره المؤلف من اشعار النساء مقطوعات للخنساء ولاسميا فى رثاء اخويها صخر ومعاوية، وهى قصائد تحفل بالعاطفة الرقيقة والانفعال الوجداني وتصور احلى تصوير سمو عاطفة المرأة القوية، وتميزها فى الوفاء للاحبة، والالم للفجيعة... من ذلك قول الخنساء فى معاوية:

ابعد بن عمرو من آل الشر
يد حلت به الارض اثقالها
سأحمل نفسى على آلة
فأما عليها وأما لها
وخيل تكدس بالدارعين
نازلت بالسيف ابطالها
يهين النفوس وهون
النفوس يوم الكريهة ابقى لها
فان تك مرّة اودت به
فقد كان يكثر تقتالها
فزال الكواكب من فقده
وجللت الشمس إجلالها
وداهية جرها جارم
ثقيل الحواضن احبالها
كفاها ابن عمرو ولم يستعن
ولو كان غيرك ادنى لها

ومما ذكره من اشعار النساء، مختارات لليلى الاخيلية فى هجاء النابغة الجعدى ورثائها لتوبة بن الحمير، وكانت تحبه وكان صاحب غارات فقتله جيران لبنى عوف بن عقيل وقد اغار عليهم فمن رثائها الرقيق فيه:

اقسمت ابكي بعد توبة هالكا
واحفل من دارت عليه الدوائر
لعمرك ما بالقتل عار على الفتى
اذا لم تصبه فى الحياة المعاور
وما الحى مما احدث الدهر معتبا
ولا الميت ان لم يصبر الحى ناشر

واورد المؤلف مختارات اخرى لمارة بنت الديان وجنوب اخت عمرو الكلبى وهند بنت حذيفة وكلها فى الرثاء.

والرثاء ابرز ابواب الشعر طروقا من الشاعرات يليه الهجاء، ومما ذكره فى هذا الباب هجاء الفارعة بنت معاوية القشيرية لبنى كلاب، وسلمى بنت المحلق.

ومن الفخر ما قالته جمل الضبابية من بنى كلاب وهو رثاء مؤثر لايخلو من تصوير للمعارك

اميمة لو رأيت غداة جئنا
بحزم كراء ضاحية نسوق
مشينا شطرهم ومشوا إلينا
كمشى معاجل فيه زهوق
كأن النبل وسطهم جراد
تكفّئه ضحًى ريح طريق
فألقينا القسىّ وكان قتلا
وضرب الهام كلاما يذوق
واما المشرق فكان حتفا
واما المازنى فلا يليق
بكل قرارة غادرن خرقا
من الفتيان مختلق رقيق
وقد كلح المشافر فاستقلت
فويق لثاتهم فالقوم فوق
فأشبعنا الطباع واشبعونا
فأضحت كلها بشم تفوق
وابكينا نساءهم وابكوا نسانا
ما يسوغ لهن روق
يعادين الكلاب بكل فجر
وقد صحلت من النوج الحلوق

والابيات من اروع ما نظم فى وصف الحرب تصويرا ودقة وصف فهى تعكس اهتمامات المرأة بجوانب من الحرب وهم يصلون نارها والنساء يصفنها وصف المراقب المشاهد

وفى غزل النساء اورد المؤلف مقطوعات تراوح بين العفة والمجون، وبعضها لايقل روعة عن شعر الرجال الغزليين من ذلك قول خولة بنت ثابت فى الوليد بن المغيرة:

ياخليلى نابنى سهدى
لم أنم ليلي ولم اكد
غير انى لا اتوب ولا
اشتكى ما بي الى احد
كيف تلحاني على رجل
فتّ من تذكاره كبدى
مثل ضوء الشمس صورته
ليس بالزميلة النكد

ومن ذلك قول خيرة بنت ابى ضيغم وكانت من اظرف النساء، وفى قولها عفة وترفع:

وبتنا خلاف الحى لانحن منهم
ولانحن بالاعداء مختلطان
نذود بذكر الله عنه من الصبا
وان كان قلبانا يردان
ونصدر عن رى العفاف وربما

نقعنا غليلا لنفس بالرشفان

وقول خلية الحضرية فى هوى لها:

لهجرك لما ان هجرتك اصبحت
بنا شمتا تلك العيون الكواشح

فلا يفرح الواشون بالهجر ربما
أطال المحب الهجر والحبيب ناصح

وتعدو النوى بين المحبين والهوى
مع القلب مطوى عليه الجوانح

ومن اروع ما عبرت به المرأة عن اصرارها على حبها قول بنت حباب فى يحيى بن حمزة وقد ضربت بالسوط بسببه:

أأضرب في يحيى وبيني وبينه
تنايف لو تسرى بها الريح كلت

ألا ليت يحيى يوم عبهل زارنا
وان نهلت منا السياط وعلت

وقولها:

اقول لعمر والسياط تلفنى
لهن على متنىّ شر دليل

فأشهد يا غيران انى احبه
بسوطك لا اقلع وانت ذليل

وقولها

خليلى ان اصعدتما اوهبطتما
بلادا هوى نفسى بها فاذكرانيا

ولا تدعا ان لامنى ثم لائم
على سخط الواشين ان تعذرانيا

فقد شف قلبى بعد طول تجلد
احاديث من يحيى تشيب النواصيا

سأرعى ليحيى الود ما هبت الصبا
وإن قطعوا عمدا بذاك لسانيا

والثبات على الحب والاخلاص له، مثلما يبرز فى الابيات السابقة سمة من سمات المرأة فهى اصدق مشاعر من الرجل واكثر ثباتا فى مواقفها الوجدانية والمرأة اكثر اندفاعاً فى حبها من الرجل: واقدر على تصعيد احاسيسها عفة وسموا.

ومن يقرأ قول ام الضحاك المحاربية يلمس هذه الحقيقة وكانت تهوى رجلا يدعى عطية، فاستخونته، تقول فى الحب:

ارى الحب لايفنى ولايفنه الالى
احبوا وقد كانوا على سالف الدهر

وكلهم قد خاله فى فؤاده
باجمعه يحكون ذلك فى الشعر

وما الحب إلا سجع اذن ونظرة
وجنة قلب عن حديث وعن ذكر

ولو كان شىء غيره ففي الهوى
وبلاه من يهوى ولو كان من صخر

★ ★ ★

هذه لمحة عابرة عن كتاب «بلاغات النساء» فهو حديقة فى ادب المرأة ووثيقة غنية فى تحليل نفسيتها، ومنبع ثري لدراسة المرأة العربية من النواحى الاجتماعية والسيكلولوجية والادبية، ومادة غزيرة تساعد الناقد فى تبين خصائص الادب النسائى وهو ادب يتميز عن ادب الرجال بالانفعال الوجدانى ودقة الملاحظة والعناية بالصياغة والصدق فى التعبير، لا نجد فيه مدحا او تزلفا ، بل تصوير صادق للذات النسائية فى مواجهة الحياة، والمرأة اكثر من الرجال تأثرا بالاحداث، تهزها المصيبة، وتستثير مشاعرها العميقة وهى ان احبت احبت بصدق وان كرهت لاتكتم كرهها، ففى ادبها صراحة حرص المجتمع ان يكبتها فوجدت فى الكلمة متنفسا لها.

وان كان الرواة زادوا ما طاب لهم ان يزيدوا من اخبار ادبية عن النساء لاغراض سياسية واجتماعية شتى، منها اتخاذ مادة الادب النسائى سبيلا للمسامرة والترويح وهو ادب يغرى الناس بمتابعته ومنها ابراز بعض النساء الشهيرات لاغراض فرضها الصراع السياسى والاجتماعى، حتى لتجد فى الادب النسائى ما نجده فى ادب الرجال من شعوبية وخارجية وزبيرية وتشيع، فلم يسلم ادب المرأة من مجاراة تيارات كل عصر، كما لم يسلم من الاضافة والنحل.

عبداللطيف الأرناؤوط : باحث من سوريا.

إن المسرح يضعنا في مواجهة، بين الذات والدراما/ الحداثة ،لأنه نتاج تواصلنا مع الحضارة الحديثة . انه هوية نهضتنا ، فالسؤال عن ماهية المسرح عندنا سؤال عن ماهية النهضة ذاتها.

وهكذا هو اشكال بقدر هي ما نهضتنا اشكال ..

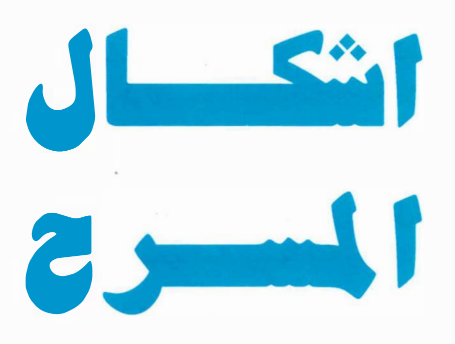
إن النظريات المسرحية الغربية قد حددت مفهوما عاما للمسرح ، ومن ثم التطور والتغير اللذان تعرض لهما هذا المسرح ، بحيث أمكن تحديد هذه المتغيرات وتأطيرها نظريا، فظهر مثلا إصطلاح المسرح الكلاسيكي لنوعية محددة من العرض المسرحي ومن الكتابة المسرحية.

ولقد حددت استمولوجيا المسرح هذا الأصطلاح من خلال مفاهيم العرض المسرحي (أي النص كعرض) وهكذا غير مسرح بالكلاسيكى لتوافر عناصر متعددة ، مثل وحدة الزمان والمكان ، ووحدة الحدث وترابطه المنطقى .. الخ.

ثم ظهر المسرح الشكسبيري وانطلق تغيير جديد عرف بالكلاسيكية الجديدة .. الخ لقد كانت هنالك منطلقات محددة انتجت نوعية مسرحية اصطلح على تسميتها بالكلاسيكية فالكلاسيكية الجديدة وهلم ، وهذه المنطلقات نتاج تاريخ وتقاليد مسرحية عريقة ومقننة.

لكن السؤال : هل يمكن استعارة نفس محددات المفاهيم المسرحية التى يرتكز عليها اصطلاح المسرح الكلاسيكى لنحدد الكلاسيكى ـ مثلا ـ فى مسرحنا الذى تنعدم في ثقافتنا اى مرجعية تشخيصية له في ثقافة لا تشخيصية اصلا؟

ان هذا السؤال اى ماهو مسرحنا ؟ يسبق السؤال حول القديم والجديد فيه ومن ثم التجارب الجديدة حقا هذه التجارب يجب ان نعترف انه رغم كل المظاهر الدالة على سلامة طرقها الا ان وسائل تمييزها عن الطريقة التقليدية ليست بالبساطة التى قد تبدو للبعض.



«الحداثة»

احمد الفيتوري ـ ليبيا



وهكذا نحن ملزمون باستعادة النقاط التالية :

أولاً : مسرحنا بدأ مع بواكير النهضة العربية الحديثة التى بدأت مع إطلالة القرن الماضي بكل ما لها وما عليها.

ثانيا : لا يعاني المسرح عندنا من اشكال الثنائية النهوضية : تراث / معاصرة وان كان يعايشها.

ثالثا : المسرح لم يصبح بعد ثقافة، إذ هو فرجة وثقافة عين في حين أن التراث العربي له موقف مشهود من الثقافة التجسيدية «مسرح / نحت / رسم».

رابعا : لم يتم التأريخ لمسرحنا وبالتالي لم تتم دراسة العرض المسرحي الا فيما ندر ، والكثير من الدراسات المعروفة تهتم بالنص المسرحي اى تهتم بالأدب التمثيلي «كما سمى النص المسرحي عند الرواد» هكذا يبدو ان سؤالنا يطرح سؤالا هو هل مسرحنا مسرح التأسيس؟ وإذا كان كذلك فهل يمكن القول : تأسيس / كلسيكى تأسيس / حديث؟ وإذا لم يكن كذلك فهل يمكن ان نوضح مبدأ التواصل والاستمرار، وبالتالى تحديد الحقبة الجديدة ، أي مبدأ الانقطاع والانحلال ؟

لهذا فإن المسرح/ سؤال وهو اشكال حضاري ، فكما قلنا في البدء ان المسرح هوية نهضوية ، فإننا نعود لنؤكد انه حين يدور الحديث عن فن الدراما عندنا يدور ضمنا حول تراجيديا النهضة ، وهما يختلطان بشكل لا يقبل الفصل تقريبا ،، لهذا فإن أى وعي مسرحي هو وعي ممزق «يخترق الوعي على هيئة سؤال».

والوعي الممزق يتمسرح بافتراض : أن الاستحا ممكن ، فيجد في خيال الظل كلاسيكية مغايرة وابن دانيال يوربيدس وفي مشهد مقتل الحسين امكان دراما، وفي الحلقة الصوفية تمسرحا احتفاليا. وفي السامر شكلا مسرحيا خاصة ، وبالتالي تحققا معرفيا ـ بالقوة لنظرية المسرح العربي.

ولكنه في الواقع وعي ـ يحيقي على هيئة سؤال : ما هوية المسرح العربي ؟

ولنفترض ان التسليم بأشكال وشكل التأسيس هو الممكن الوحيد الذي يجعل للسؤال محلا في الزمان والمكان، هنا والآن . وعليه فالتأسيس هوية وأشكال البحث المشار اليها اعلاه امكانية.

وهكذا يمكن ان يتحقق المسرح لانه سينفي هويته هذه من خلال بحثه المضني لتحقيق المسرح / العربي الذي يعنى ان يصبح ثقافة عين ومخيلة وذاكرة ويصير من تقاليد الثقافة العربية التقليدية (شعر / موسيقى / خط / زخرف نقش .. الخ) وتصير لدينا ذاكرة شخصية اذا سلمنا جدلا بهذا الافتراض فالجديد حقا هو

التأسيس ذاته بما يحمله من استقراء واستنباط ومن تركيب وتوظيف ، ولأنه لا يمكن التحقق من الانقطاع بدون التأصيل والتواصل لهذا فإن هذه التجارب المتعددة بقدر ما تعمل على التأصيل بقدر ماتنحو الى التجديد.

ويبدو أن مقدمة كهذه تؤدي الى نتائج متعددة وإجابات متنوعة لأننا نعتقد أن التأسيس/ الهوية يتسم بالتجريب الذى فيه التأصيل تجديد ولاعتبار انه استحدث فالوحدة هنا كامنة في الاختلاف بحيث يبدو الواقع وكأنه «صالة انتظار لمجيء الكلاسيكى».

هذه المقدمة الافتراض لا تنفي الافتراضات الاخرى بل تؤكدها بحكم انها مقدمة - سؤال وبهذا الطرح تدخل في اطار تعدد الاجابات وان كان في السؤال يكمن احتمال اجابة ، وفي اجابة كهذه تكمن المغامرة والمفاجأة لأنه بدون «استدخال التعددية والمفاجأة يواصل الواقع والمعرفة انطلاقتهما في ضرب من العطالة والحشو».

لما تقدم فإننا نرى المسرح في مصر يبحث في هذا السؤال عموما عبر النص به الكتابة دون النص العرض ، ويسمى هذا المسرح التواصل والارتباط بالمصدر «المسرح الغربي».

ونجد ان اشكال القالب المسرحي عند توفيق الحكيم مشكل النص/ الأدب ، فيما يحاول يوسف إدريس البحث المضني عن الهوية من خلال تعدد المعالجات الدرامية للنص/ الكتابة ، والفريد فرج يعالج الدراما التراثية كالسير والحكايات فيما يبقى المسرح باعتباره العرض هامشا على المتن.

يقول الاستاذ «حسين الشعبي» : ظهرت في مجال المسرح دعوات للمطالبة بالتحرر من قبضة المسرح الأوروبي فجاءت صيحة يوسف إدريس بالعودة الى مسرح السامر المصرى لخلق مسرح عربي أصيل .. لأن الفن على حد تعبيره «ظاهرة اجتماعية انسانية لابد لانتاجها من بيئة معينة تتبع شعبا معينا وتنتج من اجل ذلك الشعب» وتشكل هذه الدعوة تعبيرا صادقا عن الروح الطامحة للاستقلال عند المصريين والعرب مابعد ثورة يوليو ١٩٥٢و كذلك دعوة توفيق الحكيم لقالب مسرحى مصرى .. والمحاولتان معا - على جرأتهما - لم تستطيعا باعتراف قطبيهما التخلص النهائي من الاشكال والتقنيات المسرحية الجاهزة لدى الغرب وبذلك فإنهما لم تعرفا للتجاوز طريقا.

غير أن هذه المغامرة فتحت الباب للتعددية والمفاجأة بحيث انه في ظرف عقدين من الزمن امكن رصد رصيد مشترك يقسم بالاختلاف ويهدف للتأسيس كما عمل سعدالله ونوس، ومسرح التسييس وعز الدين المدني والمسرح التراثي وعبد الكريم برشيد والمسرح الاحتفالى وروجيه عساف ومسرح الحكواتي والمرحوم محمد مسكين في مسرح النقد والشهادة والمسكيني الصغير والمسرح الثالث.

«المسرح الثالث نموذجا»

لماذا؟

أولا : «لأنه بمثابة توجه جديد نحو منعطف جديد في تأهيل الظاهرة المسرحية».

فالمسرح الثالث يقدم كتيار مسرحي ينطلق من مسؤولية الاختيار والوعى بها ، فهو اختيار ثقافي/ مسرحي/ ايديولوجى لا يؤمن بالبراءة او الاختيار ، اذا البراءة في الفن مدانة لأن الاوضاع الثقافية والسياسية والاقتصادية السائدة مبنية على الاختيار ، فإما أن تختار التكريس والتبرير واما ان تختار الحرية فلا مجال للحياد في الاختيار .. إذ الحياد اختيار..

ثانيا : لأن تجربة المسرح الثالث تؤكد على ان المسرح عرض وان النص/ الكتابة ليس مسرحا حتى يصير النص/ العرض . وبهذا يكشف عن اهمية العلاقة بين المرسل والمرسل اليه.

ثالثا : تبدو هذه التجربة نتاجا لاشكال المسرح عندنا . فهى نتاج لتجربة المسرح الاحتفالى الذي جاء كرد فعل على المسرح الغربي واهتم لذلك بالتراث الشعبي (الموقف الانثربولوجى) والمسرح الثالث نتاج للاجابات المسرحية المصرية حول سؤال المسرح هذه الاجابات التى بقيت في اطار المشكل الادبي أو التأليف الدرامي..

رابعا : المسرح الثالث مسرح هواة وكل تأسيس هواية أى مغامرة وتجذيف ،، وثورة ..

خامسا : هنالك نقطتان هامتان :

أ - سمة مغربية تجنح للتنظير - الاستقراء - الاستنباط ، التركيب التوظيف .

ب - سبب معرفي شخصي وهو الاطلاع على عروض مسرحية لهذا المسرح واطلاع على نصوص للمسكيني الصغير وعلى بعض الكتابات حول هذا المسرح.

تصدر عمل المسرح الثالث بيان قالت ديباجته :

«ربما أصبح علينا أن نحدد فهمنا الجيد الواعي لمسيرة المسرح المغربي عبر امتداد التجارب المتعددة التى عايشها المسرح الهاوي المغربي ، لذا سوف نفاجيء الغائب وندعو الحاضر إلى المشاركة في طروحات ظلت تراودنا ، لقد كانت ضرورة التجريب والملاحظة ،، والتجريب على جميع الاصعدة النظرية التى شملت مجالات الفعل الانساني على المستوى الاقتصادي والاجتماعي والثقافي والسياسى ، كانت اساسية أجل ووضعت منهجة طروحاتنا التى تتنفس الصعداء امام طروحات هلامية حول المسرح المغربي بصفة عامة .. حيث تجلى هذا في التدخل الرسمي بالنسبة لتعريف المسرح ودوره ..هذا التعريف لا يمكن الاعتماد عليه او الاخذ به نظرا لبعده الواحد الذي يخدم جانبا واحدا .. أو التدخل الحر الفردى الذي تأثر بشكل أو بآخر بنظريات أكاديمية صرفة أو قريبا منها والثورة عليها أحيانا ... بالاضافة الى نشر كثير من الاجتهادات والدعوات الى مفهوم المسرح المطلوب . أمام هذا التداخل في الطرح .. فإن المفهوم الحقيقى للمسرح العربي .. انطلاقا من وضعه ظل حبيس التأثر والذاتية .. لذا فقد أصبح من الضرورى متابعة هذا البحث وتقنينه في إطار الفعل المسرحي .».

وقد أشار البيان الى إشكالية الطرح والواقع فأكد على أنه مسرح التاريخ

والزمان والمكان .. شارحا المكان بأنه جغرافيا الجنس والمواجهة، فالمكان إمتداد عربي في مواجهة عدو (استعمار متعدد الأوجه) والتواجد في الزمان يكون عن طريق (التلمس يعنى الانتقال من الملموس إلى المحسوس) و «لا يمكن أن يكون عامل الزمان مجرد إحساس بعيد عن عملية التفاعل المكاني والحضاري والتاريخ أو ذاكرة الحدث الدرامي هو حركة حية إنه الحاضر ولكن على أساس التحدي القائم، وبالتالي ينفي المسرح الثالث النسخ والنقل والتلقائية. ويرى أن تعامله مع الزمان والمكان والتاريخ — نصا وإخراجا - ينطلق من عملية تحليلية وتركيبية في إطار تعامله مع الواقع الذي يرتبط بالمتفرج، وبالتالي يرتبط بطموحاته بحريته..

هكذا يطرح الخطاب الفكري للمسرح الثالث الذى له جانب آخر يسمونه المضمون التقني: الفقير والذي يحددونه بالقول «إنه يتشابه مع اتجاه جرتوفسكى التقنين فقط ولا يتفق معه في مضمون اللعبة الدرامية، لأن المسرح الثالث يقوم بدراسة التاريخ في مواجهة زمان ومكان معين».

وثالوث المسرح الثالث الزمان، المكان والتاريخ والمضمون التقني ثالوثه الإدارة، العين، الروح ويحاول المسرح بهذا أن يجمع مابين المتفرج: العين والممثل: الروح واللغات المسرحية المتعددة: الأدوات.

هكذا يبدو أننا لخصنا أهم المفاهيم عند جماعة المسرح الثالث، غير أن هذه المفاهيم لم تبق هي ذاتها ساكنة فلقد تم تجاوزها، ولكنها اعتبرت منطلقات عامة، فلقد أخذ البعد المكاني كمفهوم وكعرض دلالات متعددة وطور بحيث اعتبر البعض أن المكان هو متخيل رغم واقعيته فهو «بالضرورة المكان الواقعي الذي ينتمي للمعرفة المشتركة بين المرسل والمتلقى، وهو اللامكان في تجاوزه لواقعيته وتحمله لدلالات إيحائية تثير متخيل المتلقى».

لكن ثمة إشكالية أن العرض المسرحي ليس مقولات، وأن القول المسرحي أو الخطاب المسرحي لا يكون قولا مسرحيا إلا على الركح وهكذا يبدو ان الركح المسرحي يساوى الفاعلية، الحياة، لهذا فالمصدر الأساسي يكمن في جماليات العرض لأن الفرجة هي وسيلتنا للتواصل مع هذا الخطاب، ولهذا وقبل أن نبحث عن هذه الفرجة نشير إلى ملاحظات أولية حول هاجس هذا الخطاب، وهو هاجس الفكاك من التبعية، هذا الهاجس الذي يعمى الرؤية الابداعية عن حقائق العلاقة مع الاخر وبالأساس العلاقة بالواقع وهذا العمى كثيرا ما يؤدى إلى نفس النتائج نتيجة لمقدمات خاطئة وعلى ذلك فنحن نلاحظ أن خطاب المسرح الثالث يقدم حقائقه دون تفحص دقيق وبطا ان لنا نقبل مقدماته حول المسرح المغربي وكأنه أمام تقاليد ثقافية مهيمنة وتاريخية، وأن المسرح الثالث ينقطع عن هذا.

وهكذا يبدو أننا «طرحنا وببساطة المنجزات السابقة جانبا بدلا من أن نضيف إليها منجزات جديدة». كما يقول بريخت، ونلاحظ أن هاجس هذا الخطاب يدفع نحو موقف مضاد يحتفي بالتراث الشعبي، وهو موقف أسميه «الموقف الفلكلورى» يتحول فيه الشعب الى مصدر وحي، ويتحول التراث الشعبي الى تابو ومصدر رؤيا .. ولهذا السبب يحتفي الأستاذ «عبد القادر عبابو» وهو من مؤسسي ومخرجي المسرح الثالث — بالنهضات الشعبية في احتفالية طقسية مرجعيتها الطقس الجروتوفسكى ومشكل التبعية والمرجعية الأخرى لهذه الاحتفائية هي هيمنة النظرة الأنثربولوجية في الساحة الثقافية المغربية.

وهذه النظرة تدفع نحو منزلقات متعددة تسم الكثير من الأعمال الفنية بالاتجاه نحو فضاء (عين السائح) وفضاء إرضاء المشاهد الغربي ويلاحظ ذلك بشكل أوضح في الأعمال السينمائية.

العرض الثالث ....

ملحق ١:

في مسرحية «رحلة السيد عيشور» للكاتب (المسكيني الصغير) جهد منهك اتجاه العرض في تقاطع مع النص والمخرج عبد القادر عبابو في بحثه حول منهجه في الاخراج الجدلى يقدم تحليلا مطولا حول اخراجه لهذه المسرحية.

أما المشاهد فإنه يرهق بنصية او حرفية العرض، لأن المخرج حاول جاهدا أن يحول المحسوسات إلى ملموسات، فاستغل حاسة الشم بإطلاق البخور وحاسة اللمس بتوزيع الحناء على المتفرج في محاولة للسيطرة على فضا المشاهد بطقسية لا فراغ فيها .. والمستويات الثلاثة التى يفترضها المسرح الثالث للنص جعلها المخرج مستوى واحدا جدليا.

وإذا كانت الترسيمة التالية تبين مستويات النص / الكتابة فإنها في عرض عبابو تأخذ مستوى مناقضا ثم مفجرا السكوت عنه بسيطرة كلية للغة اللمس.

عيشور في الزمان والمكان ..

الزمن الماضي التراثي , عيشور ولي.

قرية: فضاء واقعي وفي الوسط (مرابط) كما هو موروث الثقافة البصرية للمتلقى في طقوسيته وإسطوريته.

محراب: فضاء تعبدى روحي، السلطة الغيبية، تحيل إليه الذاكرة.

الزمن الحاضر: رب عمل.

مدينة: فضاء واقعي.

عمارة: ترابية في المكان.

منجم: عيشور المتحول في الزمان والمكان.

ثم عيشور لم يعد في الزمان - عيشور لم يعد في المكان.

عيشور آخر يحتل زمان المتلقى الذي يبحث عن مكان لعيشور الجديد.

إن المخرج يرينا ان المتحول لم يتحول بعد وأن الثابت ثابت بعد ولهذا ينطق المسكوت عنه فيجعل المستوى الأول اى (عيشور الولي) وقبره (المرابط) مرابطا على الركح وفضاء مهيمنا على فضاءات المسرحية كلها ونشاهده طوال العرض. وبهذا يجعل التحول مكانا كما هو العرض المسرحي (مكان أيضا) حيث كما لاحظنا منذ البدء أن هكذا مسرح هو مسرح تجريب.

ملحق ٢

مسرحية: (البحث عن رجل يحمل عينين فقط أو رحلة ابن دانيال) النص / الكتابة:

«المسكيني الصغير» : تجربة مسرحية «إبن دانيال» من تجارب المسرح الثالث ككتابة تقنية ، وذلك من خلال معالجة الزمان / المكان / التاريخ أي التراث .. وهذه الفكرة تم استغلالها ضمن هذه الاشكالية حيث يصبح ابن دانيال الفكرة في الزمان والمكان جزءا لا يتجزأ من الواقع المعيشي الوطني/ القومي الانساني ، داخل هذا الفضاء (فضاء النص) يتم استحضار ابن دانيال المخايل .. الذي يختصر في نفس الوقت المثقف العربي الذي يعاني العديد من الحصارات النفسية .. الاقتصادية .. إلخ .

هذه الفكرة أي فكرة النص لابد من أن تتجادل مع معطيات المكان العربي/ الاسلامي/ العالمي ، وبالتالي يجب أن يحدث خلخلة عند المتلقى لمعايشة المتناقضات . طبعا هذه المعالجة تتم وفق فضاء الركح حيث يفترض في التشخيص إظهار التناقضات عن طريق تجادل الملحقات والشخصيات أي بكل اللغات الدرامية المعروفة داخل فضاء الركح بمعنى آخر يجب البحث عن بديل داخل فضاء المتلقى الذي هو في الأساس جزء لا يتجزأ من الحدث الدرامي ، جزء من فضاء النص فضاء المكان/ الزمان / التراث . وهذا بطبيعة الحال اجتهاد يدخل في إطار البحث عن صيغ جديدة للتعامل مع التراث العربي/ الاسلامي / العالمي . في إطار فضاء الركح هناك فضاءات يتعامل معها المسرح الثالث انطلاقا من تحديد فضاء الممثل أي تحديد الشخصية التي تتبنى الطرح وتتبنى بلاغات النص (كل خطابات النص) الظاهرة والمسكوت عنها كاستغلال الجسد والصوت والحركة ..إلخ . إلى جانب هذا تدخل أيضا فضاءات الديكور والقطع التى يجب أن تتجادل مع جسد الممثل واللغات الدرامية الأخرى.. موسيقى .. إضاءة .. الخ.

وهذا التعامل لا يجب أن يسقط في (الإبهار) الذي قد يشكل حالة سلبية بالنسبة للمتلقي وتبعده عن خطاب النص.

إذ لابد من المشاركة الفعلية والمتكاملة داخل الفضاءات المسرحية وفي هذا تبرز تجربة المسرح الثالث من بين التجارب التى عرفها المسرح المغربي والعربي عموما وهي محاولة للبحث عن مصطلحات أخرى من الممكن إيجادها داخل المعطيات التراثية.

فالمفروض هو تطويع المعطي الثقافي/ التراثي لكي يشكل تقنية جديدة من خلال معطيات ثقافية تربط المتلقى بالموضوع . والمهم في العمل هو محاولة اثارة السؤال عند المتلقى ، وعندما نتساءل فهذا يعنى اننا اكتشفنا أنفسنا.

والمسرح العربي مطالب بالسؤال ، أي البحث عن الذات الشكل داخل الشكل والمنطق داخل المنطوق . وهكذا تختلف التجربة من مخرج لآخر ، وهذا النوع من الكتابة يرفض التعامل من بعد كما يرفض (الإبهار).

النص / العرض ...

يفترض المسرح أن النص / الكتابة يتقاطع مع النص / العرض دون أن يلغي اتصاله ، حيث النص العرض متخيل النص المكتوب . أي أن لغة المخرج هي لغة المشهدية / فضاء العين ، لهذا كنا في القاعة أمام إخراج (المسرح الفقير) الممثل فيه هو اللغة المسرحية ، غير أن ماشاهدناه أن اللغة / الحكى أجهدت بعض الممثلين لطول الحوارات وتكرار القول داخل إطارات مفردات مكرورة وهذا جعل المخيلة الإخراجية ضئيلة تتكىء على النص / الكتابة ... فمثلا المشهد الذي يعالج قضية العلاقة بين الكهنة والكنيست الصهيوني يتم فيه السخرية من المشاهد حين يقدم كمشهد ساذج صارخ بشعارية خطابية معتادة لليهودي السخطي الذي يميل الى المعالجة الكلاسيكية لمسرحية تاجر البندقية .. وهكذا بقدر ما جنح الديكور للتجريد جنح التشخيص إلى التجسيد المعتاد في تضاد لم يخدم العرض ولكن كشف عن اتكاء على السائد. أما الملابس فإنها ساهمت بتوازن مع النص/ الكتابة في إمكانية أن يشخص الممثل الدور دون عوائق ولهذا فإن الممثلين كانوا بحاجة إلى مخيلة إخراجية أغنى من أجل أن يتخلصوا من الإمكانيات المحدودة للعلبة الإيطالية وخاصة الركح الصغير (سينما قابي سابقا) ولهذا أدى بعض الممثلين مجهوداً طيبا للتخلص من هذا العائق في لباقة ملحوظة (لكن محصورة) من قبل الممثل (عبد الهادي البكوش) وغيره.

ملحق ٣

بعض الأعمال التي تندرج ضمن تجربة المسرح الثالث :

- الجندي والمثال .
- الجاحظ وتابعه الهيثم.
- رحلة السيد عيشور.
- الباب أربعة.

تأليف (المسكينى الصغير) وإخراج (عبد القادر عبابو) وإنجاز وتقديم جمعية أنوار سوس (أغادير) والتى قدمت مسرحية (رحلة عيشور) في مدينة بنغازى في المهرجان الأول للمسرح المغاربي في اغسطس ١٩٨٩م. وأقيمت ندوة حول العرض شارك فيها المخرج ولفيف من الفنانين المسرحيين بمدينة بنغازى.

«العقرب والميزان» تأليف «المسكينى الصغير» إخراج «حسين الشعبي» وإنجاز جمعية الأطلس الصغير بكلميم ، وأخرجها ايضا «عز الدين المهدي» بالمسرح الحديث بالبيضاء / ليبيا ، وعرضت في مهرجان المسرح الوطني بطرابلس في نوفمبر ١٩٨٩م.

«زهرة بنت البرنوص» تأليف وإخراج «سعدالله عبدالمجيد» إنجاز فرقة فتح الدار البيضاء / المغرب.

«عطيل في باب مراكش» تأليف «سعدالله عبد المجيد» واخراج «عبدالإله عاجل» انجاز فرقة فتح / الدار البيضاء.

«وقفة الرجل المسكون» تأليف وإخراج «سعدالله عبد المجيد» إنجاز فرقة الاقلاع المسرحي / المحمدية / المغرب «رحلة ابن دانيال» تأليف «المسكيني الصغير» وإخراج «يحيى الفراوى» وإنجاز فرقة المسرح الشامل / طرابلس / ليبيا.

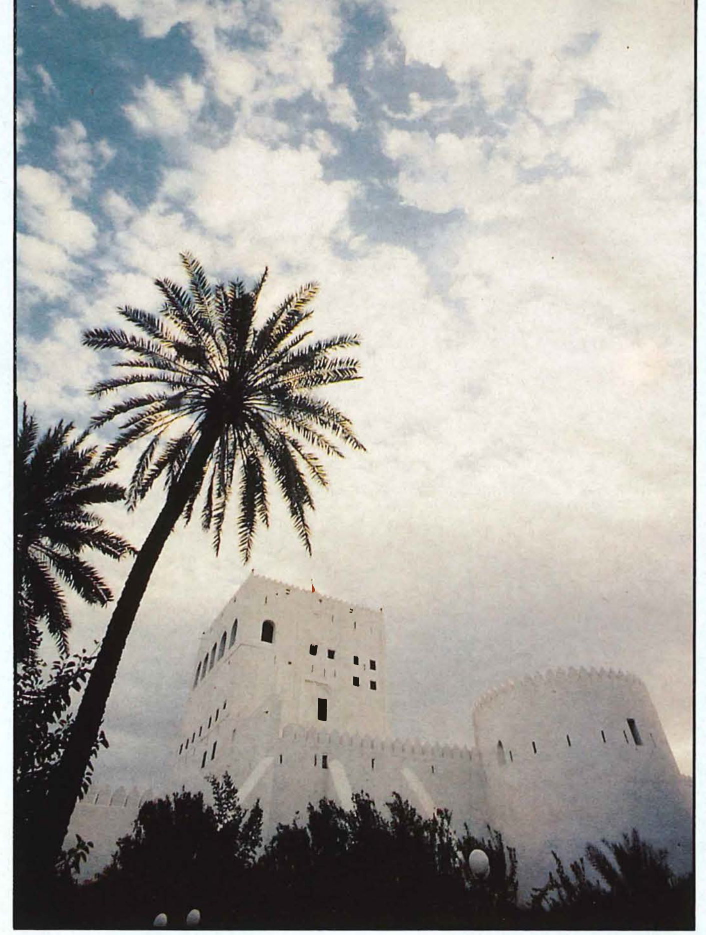
أحمد الفيتوري: ناقد من ليبيا.



مدينة صحار : الحدث البحري الكبير

تحقيق: التحرير
عدسة: سيف الهنائي





لم نكن نحن الصغار ، أبناء المناطق الداخلية من عمان وابناء اوديتها وشعابها وجبالها المتناسلة عبر ذلك الفضاء الغامض بحيوانه وبشره ، تناسلا لا متناهيا ولا محدودا بسقوف وتخوم ، وكأنما مجرات الجبال والصخور التي تعوي في كهوفها الرياح مختلطة بعواء الذئاب وتفجعات بنات آوى في عرين متواصل من ازمان واحقاب مختلفة ، لم نكن نحن الصغار في مناطق الداخل الحجري من عمان ننظر الى منطقة الباطنة ، ذلك الشريط الساحلي الممتد بضيق واتساع احيانا ، عبر البحر من مسقط العاصمة الحالية وحتى حدود الساحل الشمالي لعمان ، الا بحيرة قادمة من ذلك الغموض الذي تتسم به تلك المناطق البحرية البعيدة بالنسبة الينا انذاك ، وما يتسم به البحر من غرابة واعجاز لمثلنا . ففي تلك الفترة كان السفر على الحمير والجمال لا يتجشمه الا الكبار ، نحو الحج ، او الهروب من وضع كان لا يطاق او بهدف المبادلات التجارية البسيطة .

من هنا كان لذلك النسيج الساحلي المتلألىء بالبحر من قرى ومدن او اشباه مدن ، ما يوازيه في مخيلتنا من اقاصيص وخرافات اجداد واحفاد وأسواق سحرة وحروب قادمة من وراء البحار .

كانت منطقة الباطنة مثار خيالنا ، نحن ابناء الجبال ، وسدرة منتهاه . وكانت مدينة صحار اكبر مدن الساحل ومركز اقتصاده وسياسته دوما في مقدمة خيال هذا النشيد الساحلي من عمان .

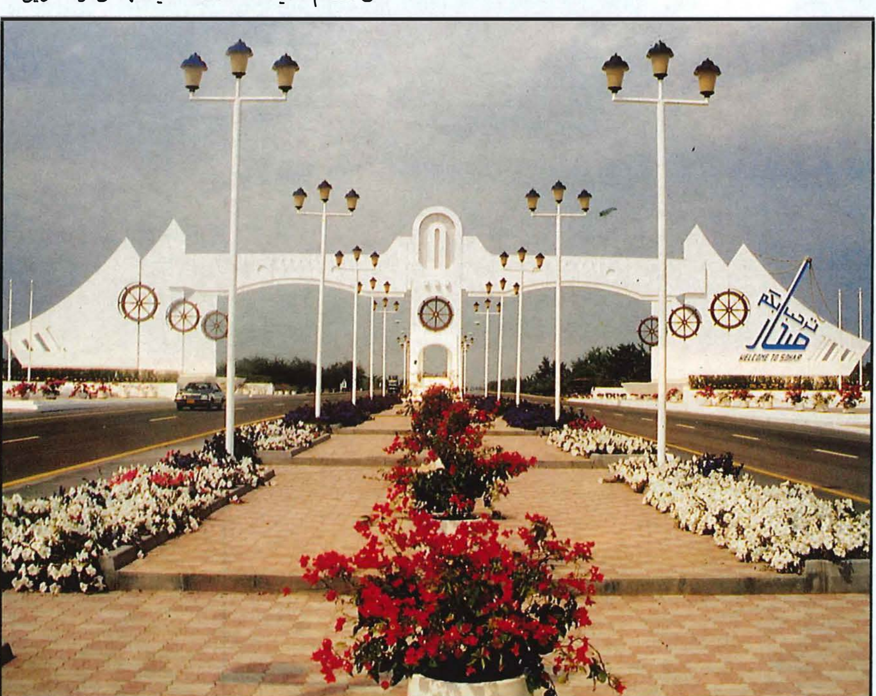
وعلى رغم قرب صحار من مناطق السهول والجبال من الجهة الاخرى فإنها فعلا معجونة بزبد البحر ولغته واحداثه . انها في حد ذاتها حدث بحري كبير .

● شموخ وتوأمة بين القلعة والنخلة

هذه المدينة الواقعة على خليج عمان كملتقى طرق ملاحية كبيرة تشكل مركزا تجاريا وميناء شهدت اطوارا مختلفة من الاهمية المركزية ، وشهدت عهود ازدهار فذ في حقب مختلفة يعود بعضها الى ما قبل الاسلام كما تشير بعض الوثائق والحفريات الى صلات مع السومريين الذين اطلقوا على عمان اسم مجان . وحسب المؤرخ الاسطخري في عهد لاحق ، في كتابه « المسالك والممالك » كانت صحار عهد ذاك العاصمة ، يقيم فيها كثير من البحارة والملاحين الذين يتاجرون مع البلاد الاخرى وهي اكثر المدن العمانية سكانا واكثرها ثراء ، ولم يكن يوجد على ساحل الخليج او أي بلاد اسلامية أخرى ما يفوق صحار ثراء وجمالا ووفرة في البضائع الاجنبية .

ورأي هذا المؤرخ الذي يستند في توثيقه الى تلك الفترة من الازدهار الذي لم يأت بالنسبة الى صحار كمردود وحيد لثروة طبيعية ثابتة ومستمرة على الرغم

● معالم حديثة استمدت تشكيلاتها من ارث عريق



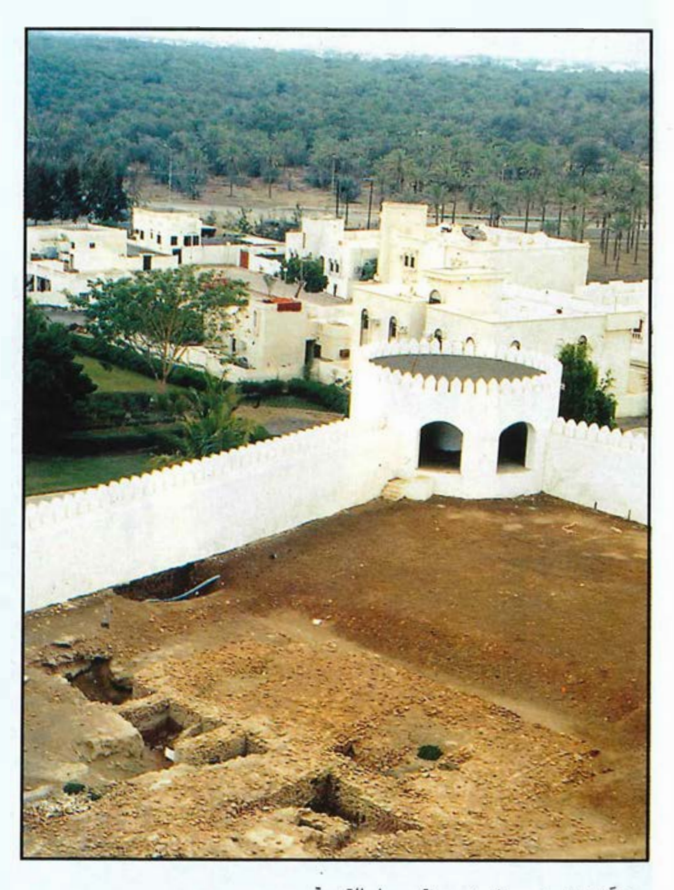
من ان عمان في تلك الفترة كانت تنتج سلعا كثيرة ذات اهمية في التجارة الاسيوية التقليدية كالنحاس والتمر وبيع الخيول والعنبر ، لكن هذا لا يؤدي الى نشوء مدن او مدينة بهذه الفخامة وانما على نحو اكثر حسما كان نشوؤها بسبب التجارة في السلع الكمالية والتوابل والمنسوجات والعطور والعقاقير بين الشرق الاقصى والهند ، من جهة ، وبينها وبين الشرق الأدنى وأوروبا من جهة ثانية.

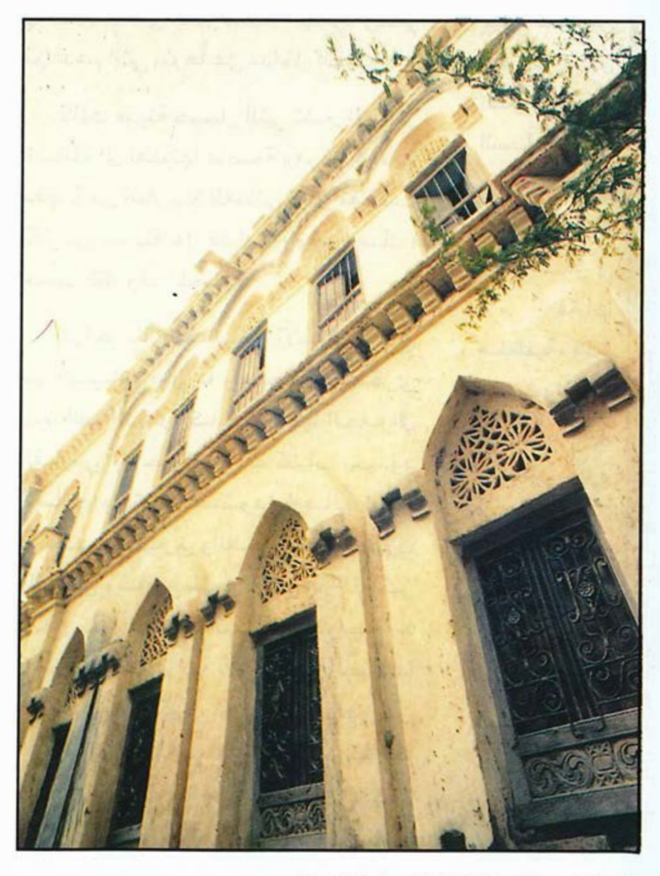
ففي القرن السادس الميلادي وقبله بقليل كانت السفن التجارية تجوب الخليج وتمر بمدينة صحار ، كميناء ، في طريقها الى الهند والصين والشرق الاوسط ، وكانت تستغرق عودتها اكثر من عامين وهو اطول طريق عرفته القرون الوسطى من الخليج الى كانتون والصين .

وعلى رغم عظمة الدولتين كالهند والصين صناعيا وثقافيا في تلك الفترة ، الا انهما ليستا من الدول الملاحية في تلك العصور بل ظلت هيمنة الملاحة والتجارة في يد المسلمين ، العرب والفرس ، فكانت الموانىء الأربعة : صحار ، وبوشهر ، والبصرة ، وسيراف عالمية الشهرة والاهمية . وحسب بعض المؤرخين مثل العوتبي وياقوت الحموي في « معجم البلدان » فان القبائل والأسر العربية الكبيرة احكمت سيطرتها على مداخل الخليج بشقيه العربي والفارسي ، وكانت ذات اصل عماني خاضت صراعات للدفاع عن مصالحها في التجارة والملاحة في هذه المنطقة ، كالصفاريين الذين ينحدرون من بني عمارة من اسرة الجلندي بن كركر ، من قبيلة بني سليمة ، والذي نزح افرادها من عمان واقاموا في ساحل كرمان في مرحلة ما قبل الاسلام .

واخذوا في توطيد هذه السيطرة وتحصينها بجباية الضرائب والرسوم من السفن، ونتيجة للقرارات التي اتخذوها وفق مصالح مشتركة ادت الى القضاء على سيراف الفارسية وتوجيه النشاط التجاري انذاك.

فابتداء من القرن الثالث الهجري تحول ميزان التجارة نهائيا لصالح صحار حتى غدت اهم مركز بين الاقطار الاسلامية والمناطق التي تخضع فيها الملاحة للرياح الموسمية في الخليج وخارجه. واذا كانت الاحداث لعبت دورا في نمو صحار في تلك الفترة كمركز للحضارة العمانية، فان عوامل متراكمة واساسية اخرى، كالاسطول العماني الضارب والذي ساعد القائد العربي عثمان بن ابي العاص ضد الفرس.


● آثار تنقيبات بحثا عن مدينة صحار القديمة


● منزل صحاري بتشكيلاته المعمارية القديمة



والدليل الاكثر سطوعا على عمق هذه القوى البحرية، الحملات التي قام بها الامام الجلندي بن مسعود لقمع التمرد والقرصنة والنيل من هيبة الدولة العمانية وكانت كل حملة من حملاته لا تقل عن مئة سفينة حربية.

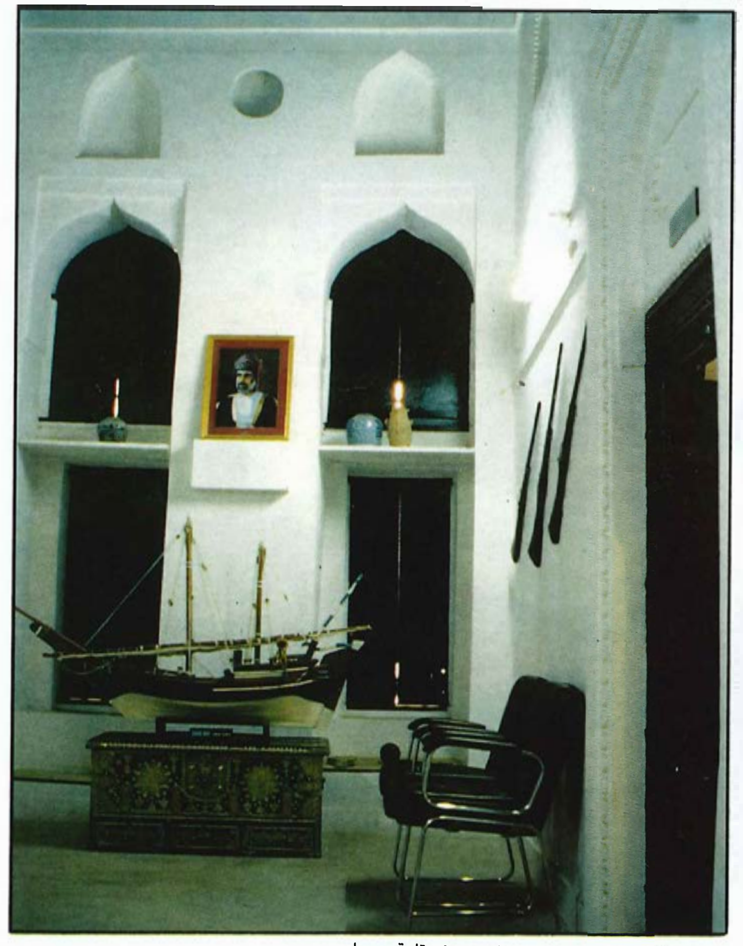
وانتقل هذا الاسطول الى مرحلة اكثر قوة وفاعلية في عهد الامام غسان بن عبدالله في القضاء على القراصنة الهنود ومحو قواعدهم التي بنوها على مداخل الخليج.

كانت مدينة صحار التي تشير الاسطر السالفة الى اهميتها عاصمة ومركزا في فترة معينة من التاريخ العماني الذي تعاقبت اكثر من مدينة على قيادته روحيا وماديا حسب الظروف المختلفة.

انها صحار العاصمة الاستثنائية في هذا السياق. مثل ما وصفها الاسطخري السالف الذكر، كذلك يصفها الجغرافي الفارسي ابن حوقل مؤلف كتاب «حدود العالم» واعتبرها مستودع العالم تجمع منتجات الشرق والغرب والجنوب والشمال وتوزع منها على جميع المراكز التجارية وعندما كانت عمان تواجه مد الامبراطورية العربية الاسلامية الصاعدة على المستوى الكوني لكي تحتفظ بحيز من الاستقلال المذهبي والسياسي وتحتفظ بهوية المكان خوفا من الذوبان في الخضم الجارف لهذه الامبراطورية العظيمة، كانت في مواجهة شبه مستمرة منذ عهود ما قبل الاسلام مع الجار الفارسي، ومثلما اشرنا كانت القبائل العمانية والدولة العمانية تستوطن الاجزاء الفارسية المتاخمة في الضفة الاخرى لسنين طويلة مثل سيراف وعبدان وبندر عباس، حتى ان عبدان كانت تحت القبضة العمانية لمئة سنة خلت.

وكانت فارس بدورها تحتل الشريط الساحلي من عمان، غالبا، وعلى رأسه صحار في فترات مختلفة، وفق موازين القوى التي تسود البلدين، ووقعت تحت الاحتلال الفارسي اكثر من مرة عبر التاريخ وكانت هي البوابة التي يتدفق منها الفرس نحو عمان. وربما كانت اخر الغزوات الشهيرة الكاسحة، في هذا السياق حين اغارت قوات نادر شاه التي قدمت من فارس (١١٥٥ - ١١٥٧) كما سقطت في تلك الفترة كل من مسقط ومطرح ولم تصمد في هذا الغزو سوى قلعة صحار بقيادة الامام احمد بن سعيد الذي صارت عمان في عهده ذات شأن محلي ودولي، وهو جد الاسرة التي تحكم البلاد حتى اليوم. وبعد حصار طويل من قبل الغزاة ارغموا على الاندحار والانسحاب من كل انحاء عمان.

في الجانب المعرفي والثقافي، ما فتئت تتوهج في الذاكرة العمانية اسماء العلماء الذين انجبتهم هذه المدينة كالعالم اللغوي الشهير الخليل بن احمد الفراهيدي الازدي المولود سنة ١٠٠ هـ في صحار وهو مبتكر علم العروض والايقاع في الشعر العربي وصاحب كتاب « العين » . وكذلك



● منظر داخلي لاحدى ردهات متحف قلعة صحار

ابن دريد اللغوي والشاعر صاحب كتاب « جمهرة اللغة » وعدد من الكتب والدواوين الشعرية . وهذان العالمان توجها منذ وقت مبكر نحو البصرة ، حيث كانت محج علم ومعرفة ومنعقد صلات متعددة النوازع والطبائع بالنسبة الى العمانيين انذاك .

وكذلك المؤرخ النسابة ، العوتبي سلمة بن مسلم ابو المنذر ، الذي لم يغادر صحار وكان في القرن الخامس الهجري ، وأهم كتبه « الابانة في اللغة » و « الانساب» و « الضياء » . تاريخ بالغ الثراء والتشابك والتعقيد.

واجلاء المعارف من مدينة بهذا العمق التاريخى الذى ما انفكت روابطه المتداخلة والدالة لحضارة عريقة ان تكون موضوع اهتمام الدارسين والباحثين ومحط انظار الرحالة والعابرين والاقتصاديين وخير وصف ما ذكره عنها المقدسى بانها «بداية الصين ومستودع الشرق».

ولان تاريخ عمان قديمه وجديده لايخلو من ذكر مدينة بهذه الاصالة التى اشرقت بعطائها على قرون ليس فقط من كونها منطقة للفعل والنشاط الاقتصادى وانما كونها عاصمة سياسية ودينية تعدت حدودها الاقليمية الضيقة الى افاق شملت منطقة الخليج العربى والمحيط الهندى. والتى تشكلت على اثرها تسلسل حقب الدولة العمانية الى يومنا هذا.

والحديث عن صحار هو حديث عن الحضور المستجد الدائم كلما لاح ذكر التاريخ لمدن اثرت فى مسيرة الحضارة الانسانية فصحار هى منارة عمان وقصبتها.

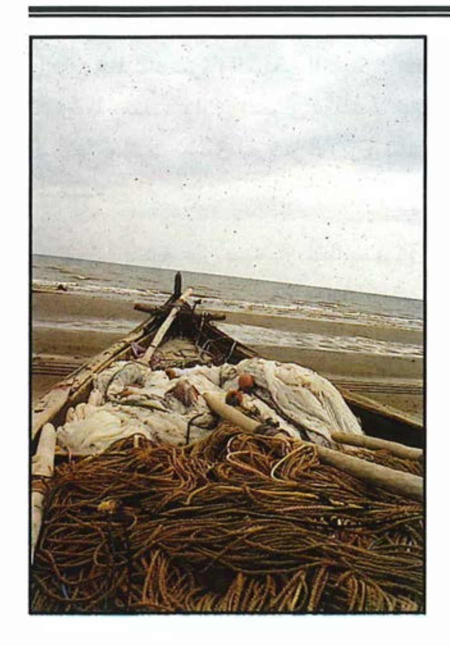
فمملكة مجان العمانية التى ارتبطت بحضارة سومر خلال القرن الثالث قبل الميلاد شكلت فيها صحار العاصمة التى ازدهرت بالعطاء فقد كانت ارضها عامرة يقوم اقتصادها على انظمة زراعية متطورة وقد ساعد توفير المواد الغذائية والبحرية على جعل سكان منطقة صحار يشكلون الركن الاساسى من اركان الاستيطان البشرى فى عمان.

ولعل فضاء وامتداد صحار وتقاطعها مع محاور البلاد العمانية مثل البريمى وام النار وابراء شكلت الخطوط الرئيسية التى تنظم فيها العلاقات وطرق التبادل التجاري من خلال تلك الحقبة الزمنية ما قبل الميلاد.

ومن المحتمل ان لعبت تلك المحاور دورا اساسيا فى تكامل المواردوزيادة السكان وزيادة الطلب على السلع.

وقد استمرت صناعة صهر وتصدير النحاس من صحار الى ما بعد قيام الدولة الاسلامية ومن الواضح ان استغلال ذلك المصدر فى الفترتين العباسية والبويهية كان اكثر اتساعا عما قبله.

وتجدر الاشارة الى ان دارا «لسك النقود» كانت تعمل فى تلك الفترة وهى العملة النقدية العمانية الوحيدة التى بقيت



فى العصور الحديثة.

وظلت صحار كمركز ثقافي واقتصادى وكمنطلق اساسى فى ارتباطها ببقية المناطق العمانية وايضا بعلاقاتها الاقليمية والدولية بالاضافة الى ذلك ظلت صحار رغم انحسار ادوارها كميناء دولي ميناء اقليميا هاما لمنطقة «توام» التى تشكل



● منظر بانورامي لساحل صحار

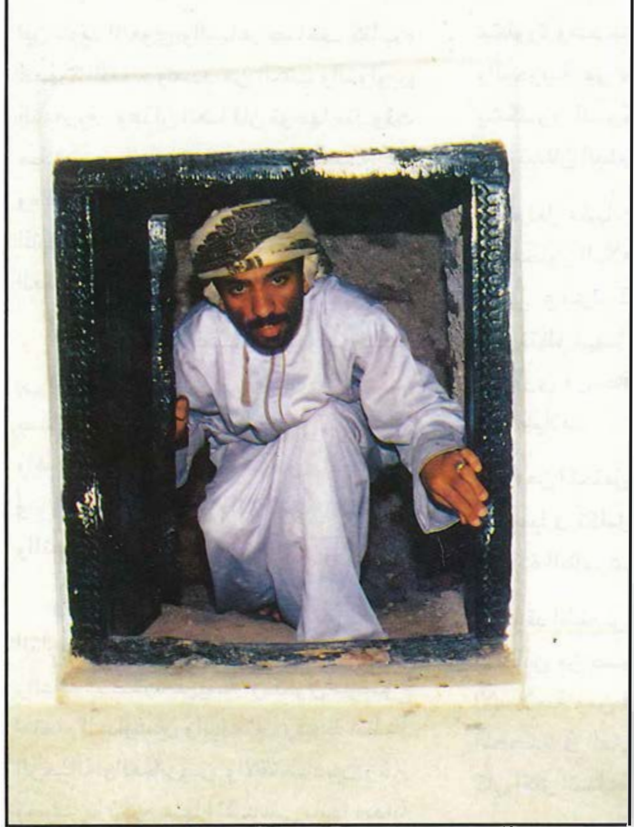
واحتي الظاهرة والبريمى التى كانت ترتبط بمنفذ وادى الجزى فضلا عن كونها كانت تشكل المركز الاداري لتلك المنطقتين.

فمنذ استغلال صحار لمناجمها فى منطقة وادى الجزى من القرن الثالث قبل الميلاد حسب الدراسات والبحوث التاريخية والجيولوجية فان تلك المناجم قد استمرت فى العمل حتى بداية القرن السادس الهجرى الثانى عشر الميلادى حسب ما ذكره المسعودى فى كتابه «مروج الذهب».

فبجانب استخراج وصهر النحاس والزراعة وصيد الاسماك عرفت صحار صناعات اخرى متباينة على درجة من التطور مثل صناعة القرميد المحروق والزجاج واعمال الحديد، كما انه وجدت خلال القرنين الثالث والرابع الهجريين «التاسع والعاشر الميلاديين» زراعة كثيفة امتدت على مساحات قدرت بـ ٦,١٠٠ هكتار اى حوالي اربعة اضعاف المساحة المزروعة حاليا وهذه المعلومات تقدم فائدة كبيرة فى مجال التفسير الاثرى لوسائل الرى واستخدام الارض.

وقد دلت الدراسات التى نشرتها وزارة التراث القومى والثقافة ضمن كتب سلسلة من تراثنا بأن الزراعة كانت بالغة التطور والممتدة على نطاق واسع، فوجودها فى صحار لم يكن بالظاهرة الغريبة فى المنطقة بل تكمن اهمية صحار فى تحكمها فى شبكات الرى وتصريف المياه حول الاودية ومجاري الافلاج التى تشرف عليها.

واذا كانت صحار قد تجلت معالمها فى مدونات التاريخ منذ امد طويل جدا فى الازمنة القديمة فإن ما بين تاريخ وتاريخ تضعف احيانا بعض الحلقات فى تتبع تلك المسيرة وذلك الدرب خصوصا اذا كان ذلك التتبع عن مدينة بمثل هذا الحجم وذلك التأثير.



● هذا النفق حسب الذاكرة الشعبية يربط قلعة صحار بجبل حوراء برغا لمسافة ١٥ كم تحت الارض

فاذا كانت صحار بوابة البر العمانى ومفتاح الشرق قديما فان بعضا من مسيرتها يخلو من فعل النشاط الذى يتميز بالبروز والحضور خلال بعض حقب تسلسل ذلك التاريخ.

فصحار هى اول مدينة عمانية استقبلت دعوة الاسلام فى عهد الرسول ﷺ حينما حمل عمرو بن العاص دعوة النبى لاهل عمان لدخول الاسلام زمن حاكميها عبد وجيفر ابناء الجلندي.

ثم انتشر الاسلام بسهولة ويسر فى كافة ربوع عمان دون رمح او سيف.

واذا كانت صحار قد عرفت اول امامة فى تاريخ عمان فى عهد الامام الجلندى بن مسعود بن جيفر فى عام ٧٥١ ميلادية حينما ظهرت فى البلدان الاسلامية دعوات للتحزب وانتشار الفوضى والاضطرابات



● معلم اثري من بقايا جبال النحاس بمنطقة لاسيل بوادي الجزي

فقد مكنت هذه الامامة العمانيين من استعادة استقلالهم وعلى هذا الاساس اصبح بيد الائمة العمانيين مبرر لحماية الاسلام من الهراطقة والدخلاء وحماية البلاد مما شهدته البلدان الاسلامية من اضطرابات وقلاقل.

وفى عهد الامام الثالث الوارث بن كعب الخروصى فى القرن الثانى الهجرى حسب ما ذكره المؤرخ السالمى فى تحفة ونهضة الاعيان فان الوارث قام بنقل مركز الامامة من مدينة صحار الى مدينة نزوى التى ستصبح لاحقا مركزا للامامة العمانية بعيدا عن منطقة الشاطىء التى عادة ما تكون فريسة سهلة للطامعين للقضاء على تلك الخصوصية العمانية الفريدة.

واذا كان بنى امية وبنى العباس وغيرهما مرورا بالعثمانيين قد افلحوا فى السيطرة على عمان ووضعوها تحت لواء حمايتهم إلا فى ازمنة قصيرة ومحددة فان عمان بحكم موقعها البعيد نسبيا عن مراكز الخلافة قد سهل لها وضعية الاستقلال والتفرد بنظامها الخاص الذى هو سمة ميزها عن غيرها من اقطار العالم الاسلامى.

واذا كانت صحار هى البوابة التى من خلالها قد وجه الطامعون انظارهم الى عمان فانها ايضا البوابة والثغر التى منها تشتت شملهم فالى جانب مناطق عمان الاخرى ساهمت فى دحض اول احتلال كولونيالى تمثل فى الهيمنة البرتغالية على عمان والخليج العربى.

فان صحار كانت منفذا او بوابة امداد لمنع اولئك الغزاة.

كذلك كانت صحار ايضا البوابة والثغر الذى خلاله تغلغل الفرس الى بقية انحاء عمان وبفضل الجهود الجبارة لطرد المعتدى واسترداد عمان لاستقلالها وسيادتها التى تعيد لها ما ضاع من نفوذها فى الخليج ولتحقيق الوحدة الوطنية برز فى ١٧٤٤م زعيم جديد هو احمد بن سعيد البوسعيدى الذى كان واليا على صحار كما جرت الاشارة آنفا وعندما هاجمها الفرس فانه رفض الاستسلام ونظم ائتلافا من كافة القبائل العمانية ضد الجار الغازى وقد كوفىء على عمله هذا بانتخابه اماما للبلاد فكانت ولايته بداية لحكم دولة البوسعيد التى مازالت تحكم البلاد حتى اليوم والتى صادف العام الماضي ١٩٩٤ مرور ٢٥٠ عاما على استمراريتها فى الحكم كأطول اسرة مالكة. استمرت فى الحكم فى البلدان العربية.

ومع بداية اشراق فجر ٢٣ يوليو فى عمان والتى على اثرها تم تولى حضرة صاحب الجلالة السلطان قابوس مقاليد الحكم فى عمان تغيرت النظرة كليا نحو البحث العميق لمدلولات مدينة بهذ الفعل الحضارى الضارب فى اعماق التاريخ وعلى اثر ذلك قامت حكومة عمان بالتوجه نحو الدارسين والباحثين فى مجالات التاريخ والتنقيب للاستدلال والكشف عن مدينة صحار القديمة.

وهناك عدة اعتبارات لمثل هذه الاستنتاجات حسب ما ذكرها الدارسون فى الكتب التى اصدرتها وزارة التراث القومى والثقافة والتى وضعت ضمن منشورات من تراثنا وهى تغير المواقع والمراكز بشكل جعل البحث لايستطيع تحديدها بدقة وحسم خاصة وان معظم البحوث والتنقيبات مازالت فى اطوارها الطامحة الى تحقيق ذلك وكما يقال فان المدن تتغير: تكبر وتشيب بعضها يختفى فى زحمة الحواضر ولكن صحار عكس ذلك فقد جمعت المجد من جهات واطراف وعناصر متعددة ولايمكن لمدينة بمثل هذا الارث ان تكون مجرد ذكرى.

فهى تجدد نشاطها بمثل ما كانت عليه عبر كافة العصور.

مدينة للنشاط المتجدد خصوصا وان هذا التجديد قد وضعها اليوم ضمن قائمة المدن الاكثر حركة ونشاطا واستعادة للتاريخ ليس فقط فى حدودها المحلية ولكن بما يشبه النقلة النوعية التصاقا بماضيها الضارب في اعماق التاريخ وروحه الفاعلة عبر انماط تراثية خلاقة متجددة ابدعت في التعمير الحضارى لاشراقها المعاصر.

والزائر لايخفى اعجابه كونها مدينة التاريخ والحضارة كانت وكما ستظل دوما.

سنذهب نحن نحو طفولاتنا واحلامنا ونحو اوهامنا وستمضي صحار مزهوة بمجد ماضيها وشمس حاضرها مدينة مكللة بجلال الضوء وهدير البحر المختلط باصداء التاريخ وروعة الحاضر المتحضر والمستقبل.

وربما افضل خاتمة لهذه الوقفات والارشادات التاريخية المقتطفة من سياقات تاريخ بالغ الثراء والتشابك والتعقيد لواحدة من اهم المدن العمانية، ما قاله الشاعر جرير عنه.

يقول جرير

«تنم بما فيها كأن طروسها

لطائم[1] اهدتها اليك صحار

* * *

(١) اللطائم : هى أوعية المسك



من صحراء إلى صحراء

قصائد إلى امرئ القيس

فاضل العزاوي ـ المانيا

لا تبكِ يا امرأ القيس

لا تقف أيها الشاعر باكياً

من ذكرى حبيب ومنزل

ولا تهلك أسى

فالذين رحلوا سوف يعودون ثانية

على مطيهم إلى الرسوم الدوارس

ولسوف تسمع ضحك الفتيات في الهوادج عند الغروب

يسترقن النظر إليك من وراء الحجبات

وانت واقف مثل كاهن مجنون

كفر باللات والعزى

إذ فاضت دموع عينيه صبابة

بسقط اللوى بين الدخول فحوملِ

لا تبكِ يا امرأ القيس وتجمل

وقل لصاحبيك الباكيين معك

أن ينصرفا الى حال سبيلهما

وثق أنه ما من خسارة في النهاية

ما دمت قادراً على الذكرى

في زمن النسيان .

ليلة الذئب

ألا رب يوم لك منهن صالح

ولا سيما يوم بدارة جلجل

اذ الريح هبت فاختبأت بخدرها

وقلت لها: يا بنت لا تتدللي

تعالي وأرخي فوق صدري ضفائر

تنام فأنسى أن حبك مقتلي

فقالت: يمين الله ما لي حيلة

فانك مهما تأمر القلب يفعل

عويل دمائي قد اقض مضاجعي

فقم واطفىء الحمي يجيش بمرجلي

فامضيت كل الليل في نار ليلها

ومت مرارا قبلما الليل ينجلي

فيا لك من ذئب يتيم مراوغ

يجوس الصحاري في بجاد مزمل

ويغوي العذارى فاضحا كل ليلة

مليكة حي أو أسيرة منزل

أمام الصنم الكاذب

على مسيرة سبع ليال من مكة

في تبالة

ركعت امام ذي الخلصة،

ذاك الذي كان يعرف كل شيء

هل كان يعرف كل شيء حقا

أم انك وثقت بالالهة

لتكفر بها في النهاية؟

لا احد سوف يدلك على الطريق

في هذه الليلة الظلماء

فاحمل فانوسك في يدك

واخرج الى البرية

منتظرا عرافا يخرج من اسطورة

او ملاكا مطرودا يهبط من الجنة

ليقول لك: ما من أكيد في حياتك

خطوط كفك لا تلتقي

ونجمتك في مجرة أخرى

اطلق النار على صنمك الكاذب

أكسر القداح وارمها في وجهه

الطريق الى البيزنطينية بعيد

وأنت بلا خارطة او بوصلة

نزهة في مدينة جاهلية

أصاح دع الصعلوك يبكي زمانه
فما همك الديجور ناء بكلكل؟

هنا سوف نبني في الرياح خيامنا
ونضرم نيرانا بتلة حومل

فدع يا امرأ القيس الزمان وشأنه
وهل عند رسم دارس من معول؟

تعال معي يا امرأ القيس ودعنا نكتشف ما تخبئه لنا الحياة، ففي هذه المدينة الجاهلية كل شيء على ما يرام: حانات تمتد على طول شارع الكاهنات وبغايا مقدسات يرفعن الاعلام فوق سطوح منازلهن. لقد افرطنا في الشرب ونسينا ما كان ينبغي علينا ان نفعله منذ البداية. خذ سيفك اليماني، ذا القبضة الذهبية وارهنه عند موثق العهود اليهودي واشتر بذلة عصرية تليق بك. بعد ذلك سوف آخذك الى الحلاق ليقص لك شعر رأسك ويحلق لحيتك الكثة بالصابون ويهذب شواربك المضحكة. فبقليل من العطر وربطة حمراء وحذاء ايطالي من جلد الماعز سوف تبدو واحدا مثل الجميع وتضيع في الشارع بين الناس.

الحلة المسمومة

بعد كل هذه القرون أراك في أحلامي

على حصانك الذي تقطع به القفار

طالبا الجوار من افعى تكشر عن نابها
هاربا من خلعاء فتاك
سيماؤهم في وجوههم
اذ لا معاقل تحميك
ولا حصون
اراك كنقطة في ذاكرة الزبد،
تمشط شعر الريح
بيد السراب
في اطلال معبد ضربه الزلزال
فتخلى عنك الحظ
وانكرك حتى الشيطان
بعد كل هذه القرون
ثمة احد يأتي ويأخذني اليك كل ليلة
فندخل سوية على قيصر الروم
جالسا على عرشه الابنوس
تنحني أمامه فيضع يده على رأسك
ويقبلك في جبينك خالعا عليك حلته الذهبية
فترتديها قاصدا الحفلة
غير عارف بالسم الذي يسري في عروقك
سوف تموت يا امرأ القيس
المرة بعد المرة
نفسا نفسا
وما من طبيب يعرف دواء لدائك

الزائر الليلي

في الليل اذ تأتي الي جالبا في خرج اباتك
غيمة بيضاء
تدلقها أمام باب شقتي
وتدخل الصالة
مختبأ عن أعين الاعداء
انهض مسرورا اقول: مرحبا
أيا امرأ القيس، ايا صديقي القديم
اجلس وحدثني عن الأيام قي قطارها الغادر!
ماذا جرى؟ ماذا رأيت أيها الشاعر؟
معاتبا تقول لي: اهكذا تستقبل الرفاق يا فاضل؟
مرتبكا اغيب عنك لحظة
ثم أعود حاملا اليك كل ما معي من خمرة
في بيتي المسكون بالاشباح
نجرعها في حفلة الاموات والاحياء
نضحك من انفسنا
في الليل اذ نعبر وادي الموت في مملكة الظلال
يتبعنا الفرسان
مثل لصوص يوقدون النار في طريقهم،
اثارهم تسفها الرمال
يحدقون خلسة فينا ويضحكون
لكنني اذ المح الدموع في عينيك
تضيء مثل انجم مرمية في الماء
امسحها مواسيا، اقول: لا بأس عليك أيها المجنون
كل الغيوم تنجلي في هذه الصحراء!
تنظر في صامتا ولا تقول اي شيء
منصتا للجرس الواهي الذي يدق في ماضيك
ثم تقوم مسرعا من دونما وداع
وتترك الصالة
منحدرا في ليلك الاعمى الى الشارع
وخلفك الاعراب
يعوون في الظلام

* * *

هادئا نهض .. هادئا انتهى

إلى لوى التـوسير

محمد بدوي ـ مصر

مرة حدث ان سيدا جميلا
استيقظ في الصباح
كانت أنثاه، كما تكون عادة
عارية
إلا من سماء وحيدة
رأى السقف والشرائط الملونة على طائراتها،
رأى العيون التي تنوء بالمشهد المكرر،
وفكرت أنامله.
لكن سلمه العالي كان يشتهى الصعود،
ولا شىء يثنيه
عن طفولة يعبرها في الحلم
فلماذا التبغ هذا الصباح
يغريه
البياض الوريف الذي يجرح
والصيف
والنبيذ الذي اسرف مساء في احتسائه،
لماذا كل شىء يندفع في اليدين؟
وكان ما حدث هكذا:
هى انقلبت على نهديها «كم مرة توترا مع أنامله»
وهو، يرقب السيولة التى تبدأ من الكتفين:
منذ متى يوقظها في الصباح على المساج،
منذ متى يلمح ابتسامتها هكذا، ثم تحية الصباح
منذ متى يداه تعملان في حقلها، وتقودان
ابقارها للنهر
اليدان الان تصعدان من الردف للعمود الفقري
الانامل المنمشة تغوص في نحاسها
فتصحو: «صباح الخير لوى»
لا يرد السيد الجميل، باسما، يصل
الى هناك فنتقلب، لتمكنه من نفسها.
المخالب المنمشة،
التى ترفع الفلسفة من ابطيها حتى تعرى مفاتنها
كانت تعمل في العنق.
هادئا انتهى، ارتدى ملابسه لينتظر القادمين.
حدث مرة ان سيدا جميلا
نهض في الصباح، لكنه
هذه المرة كان شاعرا

* * *

النفـــــق

نزيه أبو عفش ـ سوريا

لايعنيني، من امر هذه البلاد
غير هوائها الذي يشح
وفضاء عصاتها الذى ينغلق
لايعنينى من امر هذه البلاد
غير انين البهائم... تعرج مفلوجة من العناء والضجر
ورائحة اباط النساء...
يعبرن الظلام بين خريف وخريف
لايعنيني من امرها
غير هذا النفق النبيل
اصعد فيه شهيقي
وأرتب ظلامه
كما يليق بقبور العوانس واضرحة الاشقياء

• • •

لاتعنينى
صيحات محاربيها
ترتفع جارحة ومهيجة
كشعاع شمس سميك
يرتد عن صفيحة من الكروم المصقول
لايعنينى
انين شهدائها الذين غدروا فى الصباح
ليغدروا، ثانية، عند منتصف الليل

لاتعنيني الطفولة
تهدر هتافها على الاضاليل
وتبدد ورود خيباتها
على قبور المشعوذين
واعراس جبابرة الظلام

لاتعنيني المآتم
لاتعنيني النعوش

لاتعنينى اسوار الجبانات المزوقة كحدائق ملوك الصحاري

لاتعنيني الرايات
امزقها فى احلامى
لأخيط منها السراويل والشراشف والمناديل
لا القلاع الساقطة... ولا القبور المحررة
لا الانصاب

لا الاناشيد...
تفوح رائحتها من حلوق الحمقى
كرائحة بيض فاسد قديم
لاتعنيني
غصات قلوب الميتين
التى يفتك بها الضجر والنعاس والبرد

ورنين اجساد البنيات
يرتعش توقا الى خطيئة
او ظمأ الى حب
البنيات الرهيفات
البنيات الشاحبات
بنيات الشباب الخائب والفتوة المنهكة
بنيات المدارس المسوقات الى اسرة آكليهن
سوق امهات مفجوعات الى عرس امير حرب
لايعنيني زمن
لاتعنيني ارض
....
....
ما يعنيني فى هذ المهب الضاري
ان امضى ما تبقى من ايام خريفى
فى ظل هذا الضريح العظيم
احصي ما يسقط من اوراق.. وثمر.. وآمال
تحت واحدة من الاشجار التى
ـ قبل ان يقطعها البدو ـ
يتغوطون تحتها
ويغتصبون فى ظلها النساء والماعز والجواري
ما يعنيني
ان اجلس ـ عشية هذا الخريف الجائر ـ
كقاطع طرق مخذول
اعد ضجري على اسنانى
واقتل الوقت
متنصتا الى دبيب نبوءات غامضة
تؤملنى بنهايات جبابرة
لايمـــوتون .....

* * *

كلمات مبهمة

ابتسام أشروى ـ المغرب

الزوبعة التى تحطم رأسى
المسافر الذى لايصل ابدا
نفس الحكاية
بداية الصيف
الدروب التى تفضي الى بعضها
كلمات مبهمة
والضباع .

مـــرآة

رأيت وجهى ينادينى
اقتربت
فلم اجد سوى المرآة

ســـؤال

كان يقاسمنى غرفتى
والجدار
اشيائى الصغيرة
وبعض الاسرار
كان يشاركنى الحلم والنار
سألت:
من انت
قـال:
أنـتِ .

* * *

انتباه حجب الآيادي

ناصر العلوي ـ عُمان

نزهة الصخور
خرافة التماثيل
الرياح الملثمة
ثابتة في ثغور الماضي
أكثر عريا
أمام قاموس الموج
مرعى لضياء عيني
وغناء ابدي لايقاع الموت

• • •

جسد الصخر الغض
يندفع صوب الماء
كل مرة تهوي قدمي
إلى لسانه
يثقل صفير الريح
القطرات النازحة من دمي

• • •

توقف النور
برهة في الأعالي
غبت
تذكرت الطريد الغائب
كنت قصيا
مكشوفا كسطح البحر
لكن أطرافي المتربة
تشهد غناءها في لحمي

• • •

دار بي الوهج
رحيق شارد
ضاحك كالقوارب
شارح الثراء الرتيب للطيور
ومن الليل حماسته
وللنجم عناصره الغامضة
وللمرأة كتاب مراثيها
وللرجل كلمة في الجحيم
وبدت تلك المرايا خالية
تنزف في مصلاها
كيف ستنير له نار قلبه

• • •

الحجرات ماضي ابوابه
الخطر الماثل في الولادة
يبدد الصور
الى الاف الامنيات
الصمت المتسرب من العدم
كالاجنحة يقصف
في الفراغ جوانبي
تنشق الطريق
واضحة وغامضة في ان
في بحر واحد
في مسافة اشبه بجسد المرأة
النسائم العائدة من البحر
سفينى الممتدة في العراء
في مهب الريح
البوابة التى اوحت للملائكة بالخلود

❊ ❊ ❊

مواسم لهبوبك...

زكية مال الله ـ قطر

ـ ١ ـ

تدخلين في قدس الكلمات
تشعرين بسقوط الأحرف
وتقذفينني الى صفحة تالية
كتابنا الموشوم ببقع وشمع
تصورتك أغنية هاربة
ارسلت الجنود في اثرك
يقبضون على حبالك الصوتية
يوثقونك في رنين أنفاسي

ـ ٢ ـ

منشقة من ورقة صوفية
أرخيت بحاجبيك
على كوفية الحلاج
وتدثرت بكساء الجيلاني
ونفثت سمومك
سأموت بالفرة الأولى
واقض مضجع عذاري
جئن يستفتين عن مواقع هبوبك

ـ ٣ ـ

أيتها العاصفة الشمطاء
اقتلعيني من محيا جذورك
واستنبتي وريقاتي
في غابات ترصدك

ـ ٤ ـ

ملحة كيفما كان الموت يأتي
زاحفا بعقاربه
ليبتلع فرائسي
لا توقظيني في المساء
فقد اقتبست من النهار آية
وكتمت فيها صحائفي
حبة ام جحيم
أنا الشياطين أبعث ممسوخا
في جسد واحد
وروح واحدة

ـ ٥ ـ

منحوتة في حبة..
في صخرة..
بعينيك غابة رحيل
وفي أصابعك انشقت
سراديب للعودة
اقدحي في وجودي غيابك..
واحضري

❋ ❋ ❋

لا تطرقوها.. الأبواب خدعة

أحمد الرحبي ـ عُمان

على قارعة الطريق سأضع رأسي.. لا وسادة لي كي أحلم لا باب لي اصفقه في وجه الفضوليين.. لا نافذة لي اتلصص منها على رائحة ما يطبخه الجيران.

• •

حين يندلق مساء المدينة كمحبرة سوداء على الاشياء.. ووجوه الاصدقاء تجرنا الخطوات الى اقرب حانة.. كقطط مزكومة برائحة طبق سمك على مائدة فقيرة.

• •

ايتها السكاكين عودي الى غمدك.. مجلية، مصقولة.. عودي الى الخواصر.

• •

انا لم اعتد ايقاظه مبكرا.. ودعوته الى ممارسة نشاطه.. فضميري له الحرية في أن يتثاءب كعاطل.

• •

عندما يحل الليل أضع رأسي على وسادتي.. وسادتي التي حشوتها أحلاما، وأماني كثيرة.. لا ألوى على شيء.. فليتسع ثقب الاوزون.. ولتبصق المصانع ملوثاتها في الأنهار.

• •

بماء النار سأمحو ملامحك.. حتى لا يبقى اثر في رسمك يستدلون به عليك.. وبلغة الشعر سأعيد خلقك من جديد لي وحدي.

• •

بماذا تلهمنا سكين المائدة في نوبة جوع.. ونحن ننظر الاغنياء بكروشهم المترهلة؟

• •

توزعوا في اماكنكم كل منكم يحمل قسطا من الثقل.. اكتافكم عريضة وقوية بحيث لا تخون ما تحمله.. لا تبارحوا اماكنكم وشدوا ارجلكم الى الارض فالعالم يتهاوى... قووا قبضاتكم وثبتوا خطواتكم.. فأنتم اعمدة هذا العالم.

• •

أي القراصنة هو ابوك واي الخلاسيات التي تدعى انها ولدتك.. سفاحا على طوف تتقاذف الانواء.. وقت كان الفلك يقل من كل زوج اثنين.

ايتها المتسولة.. ليس من تربطه اواصر قربى بك على هذا البر.. سوى خطاياك ثمار مناماتك في كل زاوية وتحت كل جدار.. من أي جهة شئتم فادخلوها ملثمين.. لكن أيها القديسون اضربوا صفحا وانفضوا التراب من أحذيتكم عند آخر اكواخها.. فهي تعدو الان خلف قطيع كلابها تنازع السحاب طهارته.

• •

صعد ذات ليلة حفيد هابيل خلسة دون ان ترصده مجساتهم واقمارهم الاصطناعية، الى السماء السابعة، واخذ يقرأ شكانية الابواب انهم يأكلون لقمتي يكسرون صحني على رأس اخوتي... كنا معا انا واخوتي على مائدتك خلقتنا معا، لكنهم اعتزلوني واخذوا يضعون المعاثر وينصبون الفخاخ في طريقي..

قالوا لي دمنا يختلف عن دمك نحن اصحاب الدم الازرق ودمك احمر، صبغة تروق لنا، فأخذوا يوردون سكاكينهم وسيوفهم في دمي.

• •

ما أتعسنا لا يصدق دائما موعدنا مع الفرح ساعاتنا عجلى لموعد ضربناه معه، لكننا في محطات العمر لسنا سوى ملوحين بمناديل سوداء على شرفات الوداع.

• •

بأي خف سأملأ عطشك ايها الكلب النابح في داخلي الى فريستك الغاية الاسمى.

• •

الابواب خدعة لا تقربوها لا تطرقوها... الباب الذي ادخله بظفر نفسه، الباب الذي يطرحني في الطريق.

• •

كقطة تموء في شارع مقفر أردد آرائي عليكم انتم الذين لا تحبذونها.

• •

الملك الذي جمع بسيفه اطراف لارض تحت ملكه يموت مختنقا .

• •

يد الشحاذ واسعة ويد اللص طويلة لا يليق بهما قفازك المخملي سيدتي النعمة.

• •

وضعنا له ربطة عنق حبل من مسد وشنقناه على باب الفرح، نحن اصحابه المدعوين في ليلة عرسه.

• •

انك ثمل فما اكثر البحار التي دلقتها في جوفك ايها الطوفان.

• •

ما أكذبنا نبتسم امام الكاميرا وكأننا نعرفها.

• •

سأترك لك الباب مواربا في آخر الليل لتدخلي ايتها الامنية العصية.. ادخلي على اطراف اصابعك لكي لا توقظيني وعلى مشارف الصباح عندما تكون الانوار العامة قد اطفئت.. ستنسلين حاملة رائحتك معك.. حتى ظفرك الذي يسقط منك على العتبة لن تتركيه.

• •

في الصباح الباكر وانتم تمضون الى اعمالكم بدقة غريزية و كنت اتدلى من احد اعمدة النور فاغر الفم.

• •

انفتحت كوة في اقصى الكون راسمة اشارة لم تلحظها رادارات الارض ولا مجسات الاقمار الصناعية.

صادف ان شاهدها مجوسى مازال على الوعد يرصد النجمة.. نام يحلم بخبز وفير وأقل عدد من الطلقات..

• •

كم كريمة هى القناعة.. فهي كفيلة بان تملأ احشاء سكان أشد الاكواخ بؤسا في العالم زاد عمرهم كاملا.

• •

الى الصحراء حيث لا تستطيع يدك ان تزنر خاصرتها ايها الاسمنت.. سنذهب انا وأصدقائي في احد ايام الاجازة ونصرخ عاليا حتى يملأ صدى صرخاتنا المدى البعيد..

* * *

تكوينات

عدنان الصائغ ـ الأردن

رسائل البرق
من يمزقها
قبل أن تصل الأرض

***

بين أصابعنا المتشابكة
على الطاولة
كثيراً ما ينسجُ العنكبوت
خيوط وحدتي

***

الأشجار كلامُ الأرض
في اذان الريح
غير ان الحطاب
كثيراً ما يقاطعهما
بفأسه

***

كم عليّ ان أخسر
في هذا العالم
كي أربحكِ

***

ينظر الشوك
بشماتة
إلى عنق الوردة المقطوعة

***

أيها المخرج العجول
سرعان ما انهيت حياة الجنود
على شاشة الحرب العريضة
دون ان تترك للمتفرجين
فرصة تكريز اسمائهم

***

قالوا لها دموعك كاللؤلؤ
حين حملتها إلى الصيرفي
فركها بأصابعه مندهشاً
لشدة بريقها
لكنه لم يدفع لها فلساً واحداً
إذ سرعان ما جفت بين يديه

***

كلما حلَّ عقدة
طال حبل المسافة بينهما

***

أعلم أصابعي أبجدية الفرح
كي أقرأ جسدكِ

***

الأرق
نسي مفاتيح غرفته
ترى أين يبات الليلة..؟

***

تنطفىء الشمعةُ
واشتعلُ بجسدك
ما من أحد
يحتفل بالظلام

***

كل زفير
يذكرني
كم من الأشياء عليّ أن أطردها
من حياتي

***

النصلُ الذي يلمعُ
في العتمةِ
أضاءَ لي وجه قاتلي

***

من قال ان الفرح طائر قلقٌ
لا يستقرُّ على غصن
ها هو غصن حياتي
ممتلىء بالعصافير الميتةْ

* * *

خمس قصائد

هاشم شفيق ـ لندن

* القلعـــــــــة

العتمات تحيط القلعة

ثمة تغدق حول الأطراف

سكوناً يقوى

من تقوية الأسوار

يعليها

ويمتن من قاعدة القلعة

في القلعة منديل زيتي

ونبيذ قروي

وبقايا شمعة

تسفر عن قطعة ظل

وشرائح ضوء

لا ريح هنالك

لا أحراس وراء السور

ولا أجناد مدرعون

خلا قنديل زيتي

يحرس وجه مليك

محفور في دمعه

* أحـزان ملاك

سوف اترك

هذا الشتاء الى آخر سمح

فيه هفهفة من حنين

تجاعيد نهر قديم

اراجيح من قنب

مطاحن قمح

على ضفة لا تنام

سوف أترك هذي الرواشن،

قرميدها والمداخن

نحو بيوت مدثرة

بفراء الثعالب والريش

فيها الظلام لطيف

وذو سحنة من زبيب،

أسالت سماء القرى

قطرات الحليب عليه،

سأترك هذي المزايا

بامشاطها والمساحيق،

بالدفء مختزناً في الخزائن،

حيث السفافيد منصوبة

أبداً لاصطياد ملاك.

* شعر أخرس

في شعرك

تاهت غزلان يدي

تاه القصدير بشعلته

بين غدائر لا تكنز

غير القمح وريش الدوري

مناقير هذي أم شمس فهود؟

اهراءات غلال

أم شعر ينساب

على لحم أشقر؟

ما هذا ؟

أدم ذهبي

أم بستان حليب أملس ؟

أخريف مؤتزر ببروق ورياح

ام صيف

لا يزرع غير الصرخة في كفى ؟

وأنا

هل اضحيت يداً ؟

هل أمسيت مجرد كف

ترعى في شعر أخرس ؟

* المسافر

يساقط الثلج على مظلة

في موقف الباص

فمنذ ليلتين والجليد

يقطع الشوارع الغريبة

فمنذ ليلتين والصقيع

يفرض البيّاض

لا حانة هنا.

ولا مقهى صغير

للمسافر الذي ينتظر الباص،

فمنذ ليلتين

والمسافر الغارق في مصطبة

يرنو الى الثلج الذي غطى

حقيبة السفر

والقدمين

والحواجب الكثة

والاهداب،

حتى غاب في عوالم الفضة،

فالقرميد فضي،

حشائش القرى فضية،

وفضة كانت حناجر الجياد،

عندما تصهل في الثلج

وتركل الظلام.

القيثارة السومرية.

في صندوق زجاج،

كان نضار القيثارة

يبرق مرتعشا

منذ قرون هذا الذهب القادم من أور

يشع ويرتجف برأس الثور المنصوب

على جسد امرأة متمددة

فوق حجار جرانيت احمر

***

من خلل زجاج المتحف

ابصرت مغنين على الادراج

أبصرت معازف

أبواقا

نايات

ابصرت ملوكا بلحى

من مرمر،

يبتدرون إلى نغم ،

ونساء ينقرن صنوج الرغبة

أبصرت شرابا سيالا

في قبو خمري

وأخيرا أبصرت فمي

ينقاد الى الجوقه

ويدي تنساق

الى عجل ذهبي

يرعى معشبة في سومر

* * *

فضاءات الصهلة

علي الشرقاوي - البحرين

كمخيلة الأبنوس

كدهشة أول رعشة جمر تنهدها العشب

كالغيمة المشرئبة في كهرمان الجسد

كعاطفة الحلزون

تمطى

كليم

الألف

رأى في زحام العواطف رائحة الأبيض المتأجج تجدل امواجها في المساء وتفتلها في الصباح رأى طينة القول تلهث حالمة بالوصول الى همزة بين بحر وبحر رأى شجرا يتحرك أفعى تقول العصافير ايضا رأى الطيف يغزل نهرا ويوحشن تفاحة في ظلال الكلام

تمطى

خليل الألف

في الترابات ضم تخوم حراشفه
وأشرأب كرغبة لبلابة تصعد
الانزياحات في نقطة الكون في القاف
كان يدحرج أيامه بين ماءين لهجته
تتناثر بين خلايا براءتها وشظايا
شقاوته في مخيلة الابنوس مضى
يغزل الارض يفرشها بالشهيق
الهلامي وبالكهرمان الذي في المسام
يزينها

تمطى

كذئب الخيال

حبيب الالف

لأي الكواكب سوف يهطل هذا
الرمادي لا بقعة في المجرة قادرة ان
تواريه ولا مركب في الجوانح يفهم
نفسية الموج ما بين صدر وصوت
لهذا الغلام الهيولي لهجة ماء الهواء
له كبرياء الشجيرات في الصبح جمر
اصابعه ملعب للقنافذ كيف ستقدر
هذي المجرة ان تتحمل المستنفرة
مليون عام

تمطى

كعنف اللغة

قبل ميلادها

شهقة النار لم تشكلها غير فوضاه
والعرق الداخلي وضحك الكناغر
شهقته بالنهارات مزحومة لو يضم
الى رعده ماءها لو يشم شعور
شواطئها حين يبحر في الروح لو
ترك الوهج القلوي المعذب ما بين
صوت وصخر تنمو قرى شفتيه
ويكتشف الاندفاع الى غامض
غامض في حقول الترائب او في ذهول
خيال المساء سيعرف ان عواصم
خطوته تموت ولا تدخل الانسجام

كان رهيفا

كبذر الاشاعة

يغسل صبح الاسامي

بمائدة الكون

كان عنيفاً

كسبابة الفعل

يخرق صخر الغمام الرمادي

رأى ما رأى وتغطى بتوت اخضرار
يديه بقطرة طل تدحرج فيها صباح
الهواء بعطر توحشها بطراوة نصل
خصوبتها بالليالي المراقة في شهقات
الندى الابنوسي بالشوك يرتكب
الورد لو اخبروا حبق الصمت عن
حالة الطين لو علموه معاشرة
الموجنار لو سجروا فتنة الابنوسة
بالشك لو حاولوا ان يكونوا كما كان
رهق الغريب

جسد مثل غيم السؤال

زئبقي المشاعر

عاشرٌ نفسية الحلزون

جسد كقميص الخيال

اذا قال رعدا

تسنبل قبل التكون عطر الخبون
الرمادي

سماواته عش عصفورة الكلمات
وعاطفة الشجر الكهرماني ستائر
غرفته كان اقرب من رجفة الابنوس
ولا احد ينقش الضوء في راحتيه
وكان اليفا كضحك المياه السجينة ما
بين صوت وصوت ولا احد يعرف
عاطفة النبع كان السواحل والبحر
خطوته

جسد من خلايا الرعود

طاعن

في مرايا رعونته

يحتوي غمغمات الوجود

يتمطى كنهر الصبابة يخرج من
غيمة نحو اخرى يقطع ما يتيبس فيه
وما يتهندس منه ويسكب نزوته

يتذوقها في هدوء الزحام

تمطى خليل الالف

وتآلف

في وجع المختلف

الرمادي

اعني غلام المعادن حط يديه على
الكوكبين تخطى غبار الحروف
المعاقة في نقطة الوقف هشم فاصلة
الانهزامات قندل قامة ملح القرنفل
عن سطوة الجاذبية اخرجها للهواء
هو الان يجذب فاكهة المستحيل الى
حيث لا حيث هو الان في الماء حر
زفير اصابعه يتذوق مالا يدور
بعاطفة الابنوسة لو هطلت في
عرائشها قافلات الحمام

رأى ما رأى

قال برقا هناك

رعودا هنا

كل حفر لنا سيكون علينا

كل رمانة تتكسر عاصمة في يدينا

كل خطوة عشق

لها جسد طاعن

يتشكل مثل مخيلة الابنوسة في
جانبينا هو الوقت يكشف عن صهلة
عرضها الروح نازفة في الفضاءات

ليل الالف

ونهار الالف

هو الان

اعني الرمادي

بين سديم الزمان

كلام

يعد كلام الكلام

* * *

مديح: الظلام

محمد الصالحي ـ المغرب

● **الظلام الظلام**

حارس قطعان اليأس الجليل حتى يزهر الاخفاق الجميل خائط جفون التيه حتى يكمل التيه دورته الشرفية حول أهوال الروح المورقة. مدوزن الخطة في بيدر الرغبات. حاك بألسنة حداد ليل التوجس الطويل، في اعراس بلا طبل ولا مدعوين مزتق الحلم اذا ارتطم الحلم بانياب الغسق شرطي مرور في دهاليز الخيبات. الظلام القاطن بين الرعشة والرعشة. النشيد الكوني (اللايضاهى) الغزالة الشاردة في يباب الروح.

معلم الايقاع الدليل. صائد الحكمة من بطن النور الدامس. هادي الحيارى الى حيرتهم. متلف خيوط النجاة اذا النجاة اوشكت. بنصر حاذق في تحديد مرعى الخطايا ممر حديدي الى سرير من ريح. الظلام. الظلام. حافر قبر الوصايا واللاهي برميمها حرف عطف في جملة الهذيان. نعت للعدم وبذرة من بدوره. احتفال تنكري في مأتم الجواب. تاج السؤال. صولجان القدر. مستودع الهزائم. ممشى سهام وذهول. كاسر مد المعنى والباكي على نثاره. سر الاسرار اذا افلت شمس المنطق واستساغ لكل مدع ما اشتهى. نقالة في امرة الزمن الكسيح.

مرمدة اليقين بريق الخيبة وسادة اليقظة وسادن عثراتها. الظلام. الظلام. الساهر على اكتمال مائدة الدنس. خطر

محفوف بالمسرات. عين اللاجدوى. بوصلة العثرات.

● **تمرين:**

اجعلني المح الاسماء في الاشياء

والاشياء في الاسماء

ثم ارني كيف تقطر كلمة «مطر»،

وكيف تخرج الرغبة عن حدود الورق،

واذا مال بعض الكلام على بعض فاستل سيفا، وتأهب...

أي بكلمة واحدة:

اكتب لي شعراً.

● **نثار:**

ساق من ذهب

قدمه من قش

واليدان الجهات

● **قتل:**

يخول الشعر فرصة قتله

لكل راغب

لانه ليس جسدا

بل هو ريح

اعتراف

لم اغادر غرفتي

طيلة هذا الشهر

القمري

اذ اكتشفت

بالصدفة

امرأة

بثياب النوم

في النافذة

المقابلة

● **ضيق:**

كم من وقت

يلزمك

لتسييج

جسارتك

بخوفهم؟

● **حيرة:**

لِمَ أنت مليئة بالاسرار

أيتها

الظهيرة.

● **وصفة من رامبو:**

القليل القليل من الانصياع

الكثير من السهو
وريقات يابسة من شجرة الحب
رضوخ اعمى لاوامر القدم
الذهاب عكس اتجاه الشمس.

● مهمة:

أن تتلصص على ذاتك
في غفلة من الادراك
ان ترى الشهوة من
نفس الثقب الذي
تراك منه
ان تكتب شعراً.

● دعـــاء:

هل أنت معي؟
إذن،
بدد يقيني
أنا الساهر
على سلامة
الشك

● وفادة:

حيرتي
اهيىء للقادم
موطئا،
واتلف الخرائط
دونه

● حمق:

ايها النهار
ايها الاحمق
كيف تتكىء
على الشمس
والوقت
غروب

● قاب قوسين:

ما الذي
يتقدم الجبهة
في الظلام
غير اليد
وما جدوى عين
لا ترى
غير البعيد
ولو كانت
لؤلؤة
ما جدوى اللؤلؤ
وانت
قاب قوسين
وأدنى

● خوف:

سادرا
لا الوي على شيء
اتعقبك
ايتها السقطات
بخيط الوعد
أخيط جبتك
أيها العدم
وانت ايها العالم
بمشيئة السحر
اهوي عليك
لأتقي شظاياك
وكم اخاف
على اللا مكتمل
من الاكتمال

● عزلة :

وحدها الروح
بلا ظلال
وحدها الروح
وحيدة

● عودة:

أنت عائد
إلى نفس اللجة
فلا تبال بوشوشات الحصى
عائد أنت دائما
كسهم يخطىء الجهة
ويصل
بالطلقة الحنون التي
اجترحت المعجزات
تقدم
كحلزون
وانبسط
اما العصا
العصا التي توكأ الدهر عليها
فدعها
ترقط مجدك
بأشواك التعب
وهافطامك
مبيض
بجلال الشغب.

● حصانة :

كم وقت يلزمني
حتى أقوى حصانتي
ضدك
أيها النضج.

* * *





العرض*

يونس الأخزمي ـ عُمان

«... وأبقى مردداً حلماً منذ الولادة،
أمارس نوعاً شاقاً من رياضة اليوجا. متضرعاً لأيامي المتشابهة.
وأرى الحلم الرائع يقترب مني.. بفضاءاته الشاسعة الجميلة..
بصخبه العنيف..

يقترب .. ويقترب..

مثلما تقترب القارات كل يوم»

مرزوق

صمت يتعمق

يولج البيوت المرهقة ويسبح في الانسجة.

يهز ديك جناحيه ويصمت. وتهز أبقار الحظائر مؤخراتها وتسكن. وتغفو الحشرات المتكاثرة على أعمدة النور مستسلمة لذلك الهدوء العنيف، وتطفأ الأنوار.

تسمع خشخشة هوام وسط الليل، سرعان ما تذبل وتضمحل، الهدوء الجامح يستبد بالمساحات اللانهائية. والظلمة وديعة هي الاخرى.

كانت الحوارات الاخيرة غير مسموعة بوضوح، في إحدى الغرف:

ـ اريد طفلاً يكسر علينا مزهريات البيت والصمت.

ويضحك بعينين تملؤهما رغبة حادة.

تضحك هي، وتهرول بخفة وغنج لتغلق عليها باب الحمام. في غرفة أخرى، حيث يجلسان بنشوة سكر عميقة، يغيبان في احاديث طويلة لا يذكرانها عند الصباح القادم، ويفتشان في جيوب ملابسهما، بتحسر، عن ورقة لشراء قنينة الغد.

وفي غرفة ثالثة، انتهى رجل وامرأة من هضم وجبة ثقيلة من اسماك الحبار واخطبوط البحر.

ورابعة يثقل رأس امرأة بنعاس ممزوج بقلق مرّ قدّام وليدها الصغير الذي يشتكي من صرعة مستديمة.

في الخارج، صمت.

«ترفق بي أيها الليل.. صوته الجميل حاضر في الزوايا اسمعه وأنا ممزقة حزينة، دون أن أقوى على فعل شيء سوى البكاء»

ميمونة

السماء المملوءة بالنجوم، هادئة تماماً.

والشوارع خاوية هذه الليلة من نباح الكلاب المعتاد،

ومواء القطط أمام صناديق القمامة وداخلها.

في تلك اللحظة، تبدأ الكائنات رحلتها نحو النعاس.

هذا الهدوء السيد يسرع في إطفاء العيون المثقلة.

بالكاد وسط كل ذلك الطقس ان تسمع دقات الصدور.

تنساق الانس، فرادى وجماعات.

تنساق الجن، فرادى وزرافات.

ويطبق السكون على الموجودات سائرها.

وبعد برهة من الوقت، والكل يغطٌ في سبات عميق، عداه، يشرع صوت ما في التصاعد التدريجي. صوت عذب، يقوى تارة فتارة.

لا يـزال مبـارك وحيـداً في شرفتـه المطلـة على رصيف مظلم. قدامه على بعد أمتار بسيطـة، بحر صامت على غير العادة. ينفخ في شبه ظلمته المفضوضة بضوء شمعة يتيمة على الطاولة الصغيرة، سيجارته. فيتلوى الدخان، يتصاعد ويمضي مختفيا في أفق مظلم. يحدق للسماء، فيلمح في البعيد لمعان نجمة يعرفها لوحده.

لمعـانها الذي يخبـو أكثـر فأكثـر كلما احترقت ليلة بصمتهـا وظهرت اخرى تحترق بعد قليل.

ويتذكـر فجأة كل المشاهـد التي صفها أمامـه منذ الطفـولة، واتسعت ابتسـامته على رؤيتهـا كل لحظة.. انفـاس موج البحـر المسافر، عربـدات روائح البخور الحادة على الشواطىء والممرات والبيوت، المروج الطـافحة بـالجمال، الأنهار، وتلك المرأة البعيدة، والنبتة الحلم.

يعيد قراءة مدخرات جمجمتـه المصدّعة آناء الليل، وفي صبحه يرحل نحو بؤس شاق لا مندوحة عنه.

«أعيننا الحزينـة، مصابـة بالليل الطـويل. فمنذ مـدة بعيدة، تركتنا الازمنة مرميين في المنفى، غير ملتفتة لأعيننا المنتظرة بقلق، تعبرنا أتربة الأيام التي لا نـراها، واقفين بصمت في انتظار القادم الذي نجهله».

....

الصـوت الآن يغدو أصـواتـاً متشابكـة بتشكيل رائع بـديع، تلتقي وتنفرد بأعذوبة طرية.

ربما تكون تلك أصـوات كمنجة، ناي، بيـانو، فيوليـه، فلوت، قيثارة، أو كلها مجتمعة.

ربما تكون إيقـاعات ساحرة مصحـوبة بالآت وتـرية، وربما تكون مزامير سماوية تخص الملائكة وحدهم.

الصوت يـرتفع، فيرتفع رأسه، تنفتـح أذناه، فيدلـف الصوت ناحية الأعماق الموحشـة، يغوص فيها، ويستشري بسرعة فـائقة. يحطم سدوداً صلبة، ويقابل مناطق نائمـة فيوقظها وجزرا يابسة فينعش فيها المسامات. يرتع بحرية دون خوف،

وحين يتمكن تماما...

تبرز ابتسامة..

ينتعش رأس..

تهطل دمعة مرة..

تنبت كآبة..

يسود هدوء عميق..

أو تشتعل جمجمة.

حين يصحـو نصف الليل، تبدأ رحلة يعرفها لوحده.

يرتدي فيها ملابسه الهادئة. يختارهـا بعناية فائقة للمناسبة غير العـادية. يحمل شمعتـه ويدلف الشـوارع الهادئة الوحيـدة، ميمماً وجهه شطر البحر. يقعد هنـاك وحيداً في انتظار شيء بديع لم يظهر له في الليل ويـرحل. يتخطفه الهدوء الثقيل والرؤى فيبقى هناك حتى تهزه يد عابر أو صياد عند بداية الصباح.

هذه الليلة ساحرة تسلب حتى الأعماق.

دقق كثيراً في اختيار ملابسه. كانـت الابتسامة قد غطت وجهه ممزوجة بقلق غير عادي.

النجمة في السماء تبث لمعانـاً شديداً هذه الليلـة، والفضاء بارد بنعومة مخالفا قوانين تموز المعروفة.

يلمح من خـلال ضوء الشمعـة البسيط وجهـاً ناضبـا وعينين ذابلتين. وهـو يمضي بهدوء، تطـالعه على أحـد الارصفـة المظلمـة، صفحة وجـه لشاب يقعد معزولاً عـدا من همه. وحيداً دون ونيس. تحت سقيفة من القلق المتقاطر من مقلتيه.

في الاطار، تبدأ الاشجـار الان حركة بسيطة منتظمـة استجابة لهبة ريح باردة وتراقصاً مع ذلك الصوت الخلاب.

تتراقص موجات البحر الآن، تصل للسـاحل بهدوء، ترتد بخفة لتبدأ رحلتها من جديد.

يلتفت مبارك بجانبه الايمن، فيلمح الشاب ماضياً معه.

لكن مبارك يبقى ماشيـاً دون أن تبدو عليه علامـات انزعاج او رفض.

في عمق مبارك يقين حاد: لست أنـا.... انه الصوت الذي اشعل فيه الجمجمة وحرض الساقين.

عيناهما مصوبتان باتجاه البحر.

يمضيان بصمت اشد عمقا، ورأساهما فضاءات بعيدة بعيدة.

في عمق عيني مبارك، تسكن قرية مشمولة بغياب لذيذ.

قريـة بديعـة تستوطن العقـول وتهبلها، وتجبـل الاجساد على التسربل بهدوء سحيق. القرية محفوفـة بالانفاس المعطرة، تتماوج فيها الأشجار الكثيرة وتغرد بلابلها عند النبع.

الربوع المعطرة بالروائح الباذخة تدفع البشر الهادئين للرقص الطـويل عنـد حـواف النهـر وفي البسـاتين. يعـودون بعـدهـا بابتساماتهم الواسعة، محملين بسلال مملوءة بالورود والرياحين والنعناع وأناغيم المساء المنتظر بلهفة.

عينا مبارك المصـابتان بالليل تعجزان عن قـراءة عيني الشاب الذي قفـز بجانبه فجأة واللتين تبـدوان وكأنهما مصابتان بتـوتر عنيف وأرق.

وحين حانت منه التفـاتة ثانية نحو الشاب ، لم يـر إلا شحوباً أعمق من شحـوب الوجه، ويأسا ضارما ينفر من ارجائه الناحلة.

«الليل يعـرفني جيـداً، يعـرف من أكـون، ويعـرف مأسـاتي الطويلة معه، الليل رفيق قديم لي، يعي كل اسراري الحارقة، وربما حن علي أخيرا وأشفق على حالتي الذابلة منـذ مدة وكآبتي العميقة فقـرر أن يمنحني بهجة ولـو قصيرة. لكنني لازلت اخشى ان كل ما اراه الآن واحس به رائع جميل، كل ما يجري من تألق بهي، هو

مبارك

في عمق عيني مرزوق المصابتين بالتوتر، تصرخ قصيدة ملحمية قصيدة طويلة جدا مليئة بالجنون والثورة واحتراقات الليالي التي قضاها وحيدا يعيد ترتيب أوراقه لصبح لطيف قادم.

وفي عمق تلك العينين، يصرخ طفل صغير حطمت لعبته الجميلة دون سبب، فبكي، وظل يبكي منذها.

وفي عمقه، تئز الآلام بالبطل الذي قطع معدته هروباً من القادم الغريب.

كان مرزوق قد أشعل سيجارة ونفخ بحدة دخانها الذي خرج محروقا مملوءا بالمرارة.

وظل الاثنان، دون ان يلتفت احدهما للآخر، يمضيان بهدوء.

***

في حوش أحد المنازل النائمة، تقعد ميمونة بصمت، تداعب هواجس سحيقة وألماً في الداخل.

الشمعة ساكنة بهدوء في يد مبارك اليمنى. وخطواتهما المتزنة الهادئة تقتربان كثيراً من المرسى.

وحين تحين من مبارك التفاتة مفاجئة لجانبه الأيسر، يرى فتاة ريانة نضرة تمضي معهما. فيذكر في الحال وجه صبية حلوة اعتاد على رؤيته عند باب احد المنازل محدقاً في وجوه الرجال العابرة، ممعناً النظر في سحنة كل وجه، باحثاً على ما يبدو عن وجه مألوف له لم يره منذ زمن. تبقى الفتاة فترة ما بعد الظهر وحتى الغروب على حالتها تلك، يسقط بعدها نظرها مهزوماً محطماً دائماً.

لا يفاجئهما الموقف، ولا يثير ازعاجهما.

لا تحدثهما،

ولا يحدثانها،

متأكدان: ليس واحدا منا .... انه الصوت البديع، يشملنا، يأسر اجزاءنا ، يلفنا ويحملنا واحداً تلو اخر، ماضياً بنا بهدوء عظيم.

يستطيع مبارك من خلال الضوء البسيط الساقط على وجهها ان يلمح خدين بديعين مملوءين بالدماء، وعينين حزينتين. لكن حتى التفاتته الثانية نحوها، وتحديقه الطويل في وجهها لم تفلح في سبر اغوار سحيقة تبدو للوهلة الاولى صارخة. في عمق عيني ميمونة الواسعتين، يسكن رجل قادم من بحور عميقة، مليئا بالغياب.

في عمقها، يسكن صوته الرائع الذي انساب برقة ولحن في ليلة مقمرة، وفي الليلة التالية... غاب

وفي عمقها، رغبة حارقة توشك على الطفح.

اسفل الحواجب تبزغ ميمونة، مليئة بأمل ما، زاه، يتحطم عند ظهور الفجر.

يعرفها الليل والقمر والنجوم.

تعرفها القطط الليلية، وتعرفها حتى الحشرات الصغيرة التي تلتف حول قدميها محدقة بحزن في العينين المنتظرتين بقلق تعرفها الوجوه الكثيرة.

الوجوه ذاتها تتزين، ترتدي الملابس الزاهية الجميلة، تسكب عليها العطور المختلفة، وتسرح خصلات شعرها، وباستعراض تعبر من امام وجهها بين الحين والآخر. لكنها تبقى باحثة عن وجه بعينه، متعلقة بحلمها الذي لا يعرفه سواها.

***

الصوت الآن يتضح أكثر فأكثر، وبدا وكأن مركزه نقطة ما في وسط البحر.

بهدوء تخطو الاقدام. هي الاخرى متوافقة مع الصوت، متناسقة مع الايقاع.

الصوت الموسيقى الفريد، يجبر الكل على الانصات، الاجساد تتحول لآذان صاغية.. القلوب نبضاتها هادئة رقيقة، العيون تتحرك في مجالها المحدود بلطف، الجلد ينفذ برضى اوامر سرية.. فيقشعر. والعقول تغيب وتسافر.

مدة طويلة، بقى فيها الكل صامتاً قبل ان يفضَّ مبارك بكارة الصمت الجاثمة بصوت هادىء وقور:

- انه ينبعث من غياهب سماوية بعيدة لا يدركها أحد منا وقد يأتي من تلألؤ نجمة أو من بطن غيمة راحلة. قد يأتي من أماكن مجهولة في الفضاء قالها، دون ان ينظر لأحد منهما.

كانت نظراته باردة تتجه للسماء. وكانت نجمته تلمع وتكبر. فيبتسم. يرفع يديه في الفراغ، ويشير بسبابته:

- انظرا.. انها تلمع هناك في البعيد.

قال مرزوق بصوت ضعيف :

— انه يبزغ من داخلنا المصاب بالتفسخ والقلق، من عمقنا الأسود المهشم.

وقالت ميمونة بصوت متناه في الرقة وممتزج ببحة خفيفة:

- او قد يخرج من أعماق البحر، من بلد في وسط، يسكن فيها المحظوظون من الناس.

وبعدها ساد الصمت من جديد.

عدا صوت اهتزاز الاشجار البعيدة وحفيف اوراقها.

عدا صوت طائرة في الأجواء الشاهقة تلمع مثل نجمة.

عدا صوت الانفاس الثلاثة.

عدا صوت موج البحر الهادىء الذي انتصبوا على شاطئه المالح، في انتظار الاشارة والمحمل الذي سيحملهم بعيداً، نحو الصوت، ونحو الأعماق.

« أيها الزمان الذى يسافر مثل قطار دون توقف.. غير عابئ بالأجساد المتراصة ودمائها النازفة فى المحطات عابرا كل الوجوه والأزمنة كريح هأنا أنتظرك في المحطة القادمة »

مرزوق

مبـــــارك

يأتي وقته مزحوماً بأشياء عديدة.

صباحاته مريضة. تجرجر نفسها بتثاقل جم، ويصبح هو أسير هم مستديم.

خلف الكثيرين وامـــام الكثيرين، يـزج بجســـده الضئيل بين الاجساد المتراصة.

يعرف مبارك ان يومه هذا مثل امسه الذي ولى خاليا حزينا.

مثل يـوم مشابـه قبل عام، ومثل يـوم قادم بعـد مائة سنـة. ورأسه محشـو بفراغ صباحي شـاسع، جمجمته محترقـة وقدره مدية حـادة مسمومة في قلب يردد على نفســه، بجنون دائم، اغنية للاحـلام القادمة عن المسـاحات الصـافية، عن امرأة اسطـورية وعشق وثني. أو عن رحلـة طويلـة لا منتهية، ومنـاظر مـا يراهـا جميلة كل صباح، ووجوه أخرى مختلفة تماما يحبها، وتحبه.

عن دعة مجهولة..

عن مكان ما يكتشفه لوحده دون أن يعلم أحد باكتشافه. تلك الاحلام التي يلمحها في مكان ما أمامه...

مكان بعيد جدا.

يمضي صبـاحـه ومـا بعـد الظهـر بين وجـوه يحسـد فيهـا الضحكـات المستمرة. وجـوه معـدة سلفا للخلـو منـذ قطع حبل المشيمـة منذ ان مسحت عليهـا السماء بماء كالثلج. وبين وجـوه يكرههـا. بين حينة وأخـرى تندس تلك الـوجوه، المتطـابقة في كل شيء، داخل دهـاليز سريـة، في المراحيض، بين الملفـات المخزنـة المتراكم عليهـا غبـار قـرن، والمحشـوة بـالخصم والشكـاوي والانذارات واوراق الاجازات والتقارير السرية.

تلك الوجوه يعرفها جيدا، تشتمـه، وتنحو باللائمة عليه لأتفه الاسباب التي قد تحدث، وتعنفه أحياناً. وهو اعتاد كل ذلك، فبقى صامتاً بهدوء، يتنفس هواء المكـاتب ذاتها بين وجوه كثيرة تتبدل، تتغير، تتجدد بين سنة وأخرى. بقـى محدقاً فيها طيلة عشر سنين وربما تزيد.

هو لم يعد يذكر الساعة المشؤومة التي خطت فيها قدماه تلك البناية. كان صديقه يدفعه كل ساعة وبالحاح نحوها.

وأهـال على اذنيه كلمات حلـوة عن العمل والمركـز والمال، عن الفسحة الواسعة والحرية، عن السفـر الجميل والنساء المحدقات بشراهة. وكلمات بـذيئة اخـرى عن الدراسـة والكسل والتشرد في الطرقات دون مال في الجيب.

كان أبوه يومها بعيداً، ملقياً بشباكه وسط البحر، مغنياً للرزق القادم.

وكان مبارك بعد أسابيع بسيطة يلعن حظه ووجه صديقه ذاك.

ومنـذئذ ومبـارك يعيش حيـاة غـريبـــة مـرة، الـوجـوه التي تحتصنها البناية مريضـة تكره وجهه والصمت المرسوم في عينيه. تكره ملامحه الموشومة بالحزن والوحدة.

كان بينهـا ذات مرة، حين تقـاذفت سيرته بسخـرية لم يكترث لها، ولم يحدق اصحابها مليأ في العمق السحيق في عينيه المصابتين بالليل:

«مبارك محظوظ..

لا يزعل..

ولا يغضب..

لا يهش ولا ينش..

ولد خدوم.. وسكير..

ما يهتم بأحد..

ولا حتى النساء..

ولد لوحده، ما عنده حتى صديق.. ولد عفريت!»

يظل محدقا في تلك الوجـوه، ينقل عينيه بينها مبتسماً، صبوراً، حتى ما بعـد الظهر بساعات، حينهـا يخرج متأبطاً صباحـاً مملاً سقيماً، زافـاً معه صمتـه وحـزنه بـاتجاه حـر الشوارع وانتظـار البـاصات وتـزاحم الـروائح العنيفة واختـلاط الانفاس الجائعـة والعفنة و.....

ويبقى بعدها أكثر صمتاً في انتظار مسـاءاته الغريبة، مساءاته المرهقة. حيث يقعد وحيداً بذاكرة ناقصة وهدوء متأملاً في الجذور البعيدة.

يمشط الحزن رأس مبارك المنهك بصباح ولى بمآسيه، فيسكنه ويثبط جماحه الحاد بسـوائل كثيراً ما تلهبه فتصل رجفتـه رعناء ملتهبة الى كهوفٍ قصية.

ويبقى ليلـه قلقا، يقلب ذكرى ، يقلـب احلاما محروقـة، يقلب كتباً ومجلات ويهيـيء نفسه لغد مشحـون ووجوه متعفنـة وحلم قادم لم يحترق بعد.

مثل قلقه المرسـوم في الجبهة، مثل انتظار العاصفـة في الكتابة، مثل انتظار القصيدة الأعظم.

واللوحة الخارقة،

وموسيقى النفس البديعة.

وتبقى أمنياتـه لليوم الآتي مـزدهرة، تتـلألأ بين ثنايـا العتمة الـرابضة تـزداد تألقـاً عند ومضـة نجمـة ما في السماء. يلمحهـا فتتهيج عنده احساسيس سحيقة تنام في اعماق نفسيته المريضة. فتبـزغ من اللاشيء امـرأة تشظى القلب واللب، امـرأة فاتنـة. أو تنبت أمام العينين أرض ما.. أرض جديـدة رائعة. يربط حينها، على

أعمدة ملتبهة، كل الوجوه التي يكرهها، والتي تحنق على صمته، ويبقى مع امرأته الجميلة، يشاطرها الليالي وتشاطره فرحته العنيفة. النهر المنساب قدامه، تلعب فيه طيور حلوة. ويسبح فيه الجمال الاسطوري، وتخرج منه حوريات بديعات، وهو مستلق في استراحة طويلة في أرضه الجميلة، بجانبه الحسناء وخلفهما تقف البساتين واصوات البلابل والعصافير الصادحة في الاركان.

يسألها:

ـ ماذا ستعدين لنا من عشاء لذيذ؟

وتجيبه بصوت حنون..

ـ كل ما تريده

يخلل اصابعه بين خصلات شعرها الذهبي الناعم ويميل رأسها ناحية صدره، فتبتسم وتميل.

ـ عشت كل عمري لأجل هذه اللحظات الرائعة..

ـ وانا عشت في انتظارك..

ويقتحم همس طفل المكان.

تلك الليالي البعيدة، لا تظهر نفسها لمبارك.

يبقى حالما بها، فتنهال عليه طقوس مختلفة، ويسمع فيها اناشيد حلوة، ويلمح اجسادا بضة تتراقص حول الشموع، ويشتم انفاسا عبقة بالنعناع.

في المكتب، يأمره سالم مسؤوله المباشر ان يكتب رسالة سخيفة عن احتياجات القسم وان يختمها. ويتبجح امامه زميله الجامعي أحمد:

ـ في الجامعة، درست علم النفس، واقدر اذا تريد ان اشرح لك الحالة النفسية التي تعيشها الآن.

ويهرب مبارك كذا مرة من أمامه دون ان يسمع شيئا، لكن صوت زميله يقطع عليه حبل تفكيره عند صبيحة اليوم التالي:

ـ صدقني، أنا أريد مصلحتك. لو تسمعني وتفهم ما أريد أن أقوله لك.

فيتأفف مبارك ويصغي مغصوباً لكلمات سخيفة عن فصام الشخصية وتأثير الطفولة المجروحة بالعادات والتقاليد. ويستمع لاسماء غريبة: ارسطو، هيغل، نيتشة. يتركه حتى يفرغ فيبرحه متأففا ليقابله صوت زميلته العجوز شريفة:

ـ لو تتزوج يا مبارك، تتعدل احوالك وامورك. فيترك صوتها ناصحاً واعظاً خلفه ويدخل الحمام موشكا على التقيؤ.

كيف يهرب مبارك من كل ذلك الجحيم، واين يهرب. حين قرر ذات يوم العودة ناحية قريته المطلة على البحر، والمسكونة ببشر ينامون عند الغروب، وجد اباه يذبل ويتحطم على السرير.

لا مفر لمبارك من انتظار حلمه الزاهي الجميل القادم. كم من الرمضانات بقى مبارك ساهراً يقلب المصحف ويصلي خاشعاً عابداً آناء الليل، ساجداً مرتلاً طوال النهار. لا ينام مبارك في رمضاناته اكثر من ساعتين. يبقى متضرعاً، متصوفاً في الشرفة، لا يبرحها في انتظار الليلة.

أكثر من ثلاثين ليلة لم ينمها مبارك، لم يغمض له جفن. يحتسي قهوته بكثرة، ويبقى حين يرتفع اذان العشاء وحتى تحرق وجهه شمس الصباح التي لوحدها فقط قادرة على ارغامه دخول الغرفة لينام قليلا. يستيقظ بعدها مغتسلاً زاجاً بنفسه في سلسلة من الصلوات التي لا تنتهي.

في كل رمضان، يبرح مبارك حياته المعتادة، ويبعثر ما ادخره من اجازة في انتظار الليلة التي لم يرها.

فأيقن محبطا بأن وجهه المتعفن بالسجائر ليس مهيأ اطلاقاً لاستقبال الليلة الطاهرة.

غدت مساءاته بعد ذلك باب غرفة مغلق وشرفة مضاءة دوما بشمعة يتيمة فوق طاولة الغياب.

من ضوء الشمعة الساقط على وجهه، تلمح احراشاً موحشة وطيوراً جميلة ميتة، وانهاراً ناضبة وأودية جافة وأياماً جرداء عدا من مرارة.

ويبقى راحلاً مع ذكرى ما..

ذكرى قديمة..

فيرى امرأة احبته ذات مرة، وهربت منه.

ويذكر صديقاً جميلاً سقط في الغياب. وآخر حمل حقيبته ورحل. ووجه رجل وسط البحر، وامرأة عجوزا طيبة تسهر فوق رأسه في العريشة.

ويذكر شوارع سافر اليها منذ زمن، وكانت سفرته الاولى والاخيرة ارتاد مقاهيها، واحتسى فيها قهوة لذيذة وتسامر مع وجوه اخرى احبها ساعتها. كل تلك الشوارع والوجوه اختفت، وبقى هو كما كان. يلملم أوجاع النهار وحرقة العمر المهدور سدى. يعبئها في سلة هشة لينفشها في لياليه الموجعة. فيغدو شجرة هرمة وسط غابة تمرها الطيور الجميلة والمتوحشة، تمرها القرود والخفافيش، وأشياء أخرى كثيرة.

ويشيخ هو أكثر..

يسود الأفق في عينيه..

وتصهل في أعماقه الاسئلة..

وتكبر الاحتراقات.

ويهتز فجأة شاخصاً في النجوم. باحثا عن نجمته تلك. قال له ابوه حين كان يصطحبه معه لصيد السمك، وقبل ان يستعمره النعاس ويخلد لنومة مالحة رطبة في مقدمة القارب:

ـ لكل واحد منا نجمته في السماء، وحين يموت، تسقط نجمته وتحترق.

فيسأل أباه:

ـ وأين نجمتي يا أبي؟

فيقول الأب مشيراً الى نجمة تبدو أكثر لمعانا وبريقاً:

- تلك نجمتك، تلك اللامعة الكبيرة.

- ونجمتك يا أبي، أين هي؟

- تلك هي بجانب نجمتك.

- وهل هي لامعة وكبيرة مثل نجمتي؟

- نجمتك تلمع أكثر لأنك مازلت صغيراً.

فيسأله ببراءة:

- ونجمة أمي؟

وربطه بالسماء منذ حينها:

- وتلك النجمة التي بجانبنا هي نجمة أحلامنا الجميلة التي تزداد لمعاناً كلما كبرنا.

وكبر هو، فألفى النجمة تخبو كل مساء.

وربطه بالبحر:

- البحر صديقنا الدائم، لا يخوننا ما دمنا معه أصدقاء، وهو الذي سيحملنا ذات ليلة لتحقيق أحلامنا.

فيسأل أباه:

- وأين نجمته يا أبي؟

ويسأله أبوه

- بماذا تحلم؟

- لا ادري يا أبي...

ويهرش الأب ذقنه ويحدق في الفضاء، مسترسلاً في التفكير،

ويسأل ابنه:

- هل تريد ان تصبح صياداً مثلي؟

- لا أدري يا أبي..

- هل تريد ان تتزوج بنتاً حلوة؟

- لا أعرف يا أبي.

- هل تريد ان تسافر مثل جدك؟

- وهل نستطيع ان نسافر مثله؟

- كل منا له حلم، سيحققه لنا البحر يوما ما.

ويسأل أباه ببراءته المعتادة:

- وهل يمكننا ان نصعد الى نجمتنا تلك يا أبي.

وحين كبر مبارك قليلاً، كان يحلم بمدى اوسع وبلدة مشمولة بشذى الزهور وأريج الياسمين.

بأنفاس البحر..

بمريم الهمسات..

ومشاهد من الجنة.

وكبر أكثر. فكبرت معه الرؤى وتألقت عيناه وازداد الجموح الغريب في داخله.

الان يأسره منظر الطائرات في سمائه الليلية.

ينزف حزنه بمرارة على طائرة حلقت فوقه دون ان يكون فيها.

ويبقى على حالته تلك..

البحر أمامه يحمل صمتاً وبروداً كل يوم.

والسماء مضببة.

وهو صامت..

رجل نام ليصحو مثقلاً بليلة عصيبة،

او صحا ليتخطفه صبح غامق البشرة منذ الشفق. تعقبه ليلة شبيهة.

رجل سهر ليلته.. ليحترق قرباناً للأحلام الشاردة.

قرباناً للطيور المسافرة، المغادرة بصفيق اجنحتها باتجاه الأرض البعيدة..

البعيدة جداً.

***

في تلك الليلة، حين داهم الصوت مسامع مبارك المتوحد مع الظلمة، ولج أغواراً سحيقة وخاطب أحاسيس معقدة، فأحس حينها بشعور ورغبة لا تقاوم. احساس انتظره زمناً وهطل فجأة. فخرج مقتفياً أثر الصوت، متسربلا بحكاية قديمة وهاجس ما، يلمع، يتلألأ في العمق، يبرق وسط الظلمة، وبعد حين سيزدهر.

ما خطه مرزوق قبل هذه الليلة

١ - الليلة المائة

في ليلة غير عادية..

وبعد سابق اصرار وترصد..

تستيقظ الكآبة في النفس

باحثة عن أماكن مجهولة لم تطأها

وتصحو الذاكرة المريضة

باحثة عن ايام ما

ظل لأرق مستبد منذ الأزل.

بعيدة هي تلك الأيام الجميلة

التي تشبه أغنية حلوة

الذاكرة مريضة

والرأس محطم..

فأنا مثل طفل صغير لا يعي شيئا

تحمله سفينة ليفترسه البحر

دون سبب.

في ليلة قادمة.

سأحمل همي وأبحر نحو الكهوف

التي تشبهني في السواد

نحو الليالي التي تشبهني في الصمت

او نحو الغابات المليئة بالقوارض والخوف

لا يهم

فكل الاتجاهات متساوية

وكل الأماكن واحدة

لها طعم واحد

حرقة وانكسارات.

٢ ـ المساءات المتشابهة

في المساءات المرسومة لانكسارات مدوية

لعبوس قمطرير

في لجة محنة تبزغ اثر محنة

لا أجد مواسياً أو أنيسا..

لا أجد احداً..

اقعد مسجى في انتظار صلاة الجنازة

على بقاياي التي احترقت عند بداية العمر

٣ ـ لوحة لحزني

الصباحات مرارة دائمة

المساءات احتراق

ارى من خلال الثقوب

بشر يتنزهون بوداعة

النساء كثيرات..

بشر يتزاحمون في الشوارع..

كل وجه يحمل بصمة ما..

لا اعرفها.

وفجأة، تبرز المأساة دون سبب

وجهه المحروق الجوانب..

شعره الأشعث المغبر..

قامته المنكسة

اكتافه المهدلة

وثيابه المزقة

يحدق في الثقوب التي أطل منها

يمكث مكانه منذ زمن طويل دون ان يلتفت اليه احد.

٤ ـ الليلة الألف

تسلب اللحظات مني كل الذي أريد، وتخطف مني أزمنة أحسبها تزهر، وتقذف بها في الهشيم، وتزج بي في مغارات سحيقة مملوءة بالفزع والجفاف ـ أرجاؤها تلتهب بحدّة، ومخارجها لا تقود سوى لجهنم. والسماء غير موجودة هناك. السماء غائبة عن تلك المغارات الغريبة وعن وجهي الوحيد.

اجابة، وحيداً، انكسار ا يدويا..

اجابه احتراقا مستمرا..

هذه اللحظات التي تكرر نفسها أمامي

كل آن..

هذه اللحظات السقيمة..

تمارس ضدي، دون توقف

ودون رأفة.. عذاباً يتعاظم.

٥ ـ حبيبة

هل من حبيبة رائعة وسط هذه الظلمة

المستمرة..

هل من ضحكة حلوة،

وصوت رقيق..

هل من يد حانية تداعب جبهتي.

وجه حبيبة يتخطف صباحاتي مثل مساءاتي..

وجه هادىء جميل..

يشبه قصيدة بديعة..

ولرأسها مدارات.

٦ ـ ايقاعات الحلم

مساء حلوا.

تهمس الاشياء حولى قبل أن أنام

مساء عذباً.

تمسد الحبيبة ظهري وتمشط شعري

المجعد الأسود.

مساء الأزمنة الآتية:

قمر يزور برقة زرقة البحر

وهدوء الامكنة..

شاي الأعشاب

لن يأتي الحزن بعدها..

ولن تزورنا الكآبة

حارقة تتلظى..

وربما لن تزول عنا أبداً.

فهكذا أنا كل ساعة:

مثل خاسرين

يواسيان بعضهما البعض

ويحلمـــــان

يثرثران عن الحلم القادم

الذي سيغزو المساءات الجاثمة فجأة..

ويغزو السماء المألوفة..

أو عن العشق المنتظر

الذي ستظهر بشائره الأولى

عند مطلع الفجر،

فتزدهر الأرجاء..

وتتألق المآقي..

أو عن الأرض الموعودة

التي ستنبت هنا أو هناك

حيث نغادر نحوها بمواويلنا

المجروحة..

وعيوننا المملوءة بالملح..

حاملين معنا جنازات أيامنا الماضية

واغاني المساءات القادمة..

هناك تصحو الطيور سكرانة بالقصيدة

في عيني الحبيبة الخرافية.

وحيث تشرق الشمس باردة

لتمسح على وجهها

وحين تغيب الشمس تبقى الحبيبة

مشتعلة لا تخبو..

وابقى مردداً حلماً منذ الولادة..

كل ليلة ونهار..

أمارس نوعاً شاقاً من رياضة اليوجا

متضرعاً لأيامي المتشابهة..

باكياً بحرقة..

وأرى الحلم الرائع يقترب مني

بفضاءاته الشاسعة

الجميلة..

بصخبه العنيف..

يقترب ويقترب

مثلما تقترب القارات كل يوم»

رأس مرزوق هاجس مالح.

تنحدر ابتسامته في عمق اللحظة الحزينة بردائها الغامق.

وذاكرته الشابة نصف زمان بائس ولىّ وآخر يموت يائساً في الغد.

حلم مرزوق، تخاطفته الترهات والأيام المضببة. وحطمته السدود الفاصلة بين الخطوة والخطوة الآتية. بين اللحظة واللحظة القادمة. يعرف مرزوق كل شيء عن ألف ليلة وليلة ويحلم أحياناً كثيرة بمارد يظهر له من بين ثنايا الاوراق الكثيرة المبعثرة دوما امامه. ماردا يحمله بعيدا حيث يجد نفسه فارس الحلم العظيم، يتقدم جماعة عظيمة تحييه وتتمدح في كلماته العذبة التي تنساب في الآذان كما ينساب النهر.

ويعرف مرزوق كذلك كل شيء عن الحضارات العريقة، عن الحروب الكثيرة، وعن القادة العظام المنقوشة اسماؤهم في ذهن التاريخ فيحلم أحيانا ان يصبح قائد أمة عظيما، تمشي خلفه الأمم العظيمة. يحلم ان يغدو التاريخ نفسه. باقيا مخلدا ودون نهاية.

ويعرف مرزوق كل شيء عن زرادشت، فيحلم ان يكون هو.

ويحلم ان يصبح مثل غوركا.

أو مثل جان فلجان.

أو حتى متعب الهذال.

ورغم كل الذي قرأه، فإن مرزوق ضعيف أمام ليلة مريضة، يسوقها نهار مضبب، وارق يتربص به مثل ذئب.

يقف قدامها معزول الارادة، عاجزاً سوى عن الكلمات العاجزة. حتى ذكريات صباه قاسية غريبة.

قادته قدماه مرة نحو عراك عنيف، زج به بعد ذلك في قفص صغير نتن بين وجوه متوحشة وأياد خشنة كادت ان تتخطف مؤخرته لولا ذراعي ابيه التي انتشلته ثم انهالت عليه ضربا مبرحاً، تلك الليلة خط فيها مرزوق أولى كلماته فاحترقت سنواته بعد ذلك.

منذ تلك الحادثة التي كاد ان يودع بها احلامه التي خططها، والسفوح التي أمامه، مضى مرزوق حزيناً، مغلقا على نفسه باب الغرفة، قارئاً عزلته.

وكبر مرزوق بعد ذلك.

في سنوات مراهقته، لم يقبل امرأة، ولا عاكس فتاة في الشارع ولا انتابته رغبة لرائحة انثى.

مرزوق يعشق البياض الذي امامه، يسكب عليه رحيقا حارا فتتهيج البواطن، وتخرج الافرازات ساخنة مالحة. يسجد فوقها طائعا حتى يثمل.

بعدها يسقط متعباً، شاعراً بسقم عظيم في الرأس. قبل ساعات، كان اليأس قد دب في اعضاء مرزوق كلها، فكتب: يوشك الرأس ان ينشطر

فليس ثمة أمل في انقشاع الغيمة

التي تتكاثف

وانا أطيل التحديق

نحو الفراغ الاصم

انتظر حتفي المكتوب منذ زمن وكتب:

انا قائد القصيدة

احمل العالم على رأسي

وأمضي للبحور العظيمة

وأعلم يقينا: انني احلم

وحين يمضي في الشوارع، ينحرف ناحية مقهى يقعد فيه الصيادون والحمالون. يستمع لحكاياتهم دون ان ينبس ببنت شفة. «ان الصيادين والحمالين هم الجزء الوحيد من البشرية الذين وجدوا قيمة لحياتهم دون تعب».. يقول مرزوق.

ويأتيه صوت صياد:

ـ يا رجل لا تشيل هم للدنيا..

فيبتسم.

ويقترب منه الصياد:

ـ اذا كانت امرأة، ضاجعها طول الليل حتى ينشف رأسك، وترتاح. واذا كان مرض، كلنا اسقام لا تفكر. ما يفيد الهم، وما يجيب غير الهم.

ويسأله الصياد عن اسمه:

ـ مرزوق صالح

وعن مهنته:

ـ كاتب

ـ متزوج؟

ـ لا

وَينهض عنه هامساً له بكلمات أخيرة:

ـ تسمع مني، تزوج وترتاح

فيبتسم مرزوق في وجه الصياد:

ـ قريب

لا يعرف الكثيرون شيئا عن مرزوق سوى انه مثقف و«يتكلم عربي زين» و«عنده لسان شيطان».

لكن احوال مرزوق كانت قد تبدلت منذ زمن طويل، فهو لم يعد يصاحب أحد، او يتكلم مع احد.

عند الصباح يحمل مرزوق الصفحات التي كتبها، ليسلمها لمحرر الصحيفة التي يكتب لها عموداً يومياً عن السياسة والتاريخ والحروب.

قبل ان ينبثق الصوت جميلاً مترقرقا هذه الليلة، كان مرزوق قد برح ظلمة الغرفة وكآبة الساعات نحو ظلمة الرصيف. اقتعده بهاجس مر، مهموماً بقذى يرمد اعماقه ويلطخ رأسه بضباب غامق خانق.

كان اليأس المتخلل عظامه في قمته ساعتها، ولم يعد واعيا بما هو آت في الطريق.

حين بزغ الصوت، اشتعلت خلاياه، وغردت سريرته. انتشله الصوت من مكان ما في العمق اللا مرئي، وعلق حواسه. تخطفه وشمله حتى حدود النخاع، وأسكر قلبه ودمه.

كان يدرك تماماً أن هذا الصوت العميق الحزن، سيأخذه باتجاه رحلة جديدة نحو حزن أشد وطأة ومرارة.

وربما سيبقيه هناك ابداً.

وسيشتعل رأسه اكثر.

ميمـــــونة

في كل ليلة تقول: أيها الزمان الذي يصلح الخواطر، ويعمر الدروب الوردية. ايها الزمان الذي يسافر مثل قطار دون توقف. غير مكترث للدماء النازفة في المحطات، غير عابىء بدقات القلوب المتوجعة من شدة الانتظار والعيون المحروقة. عابرا كل الوجوه والأزمنة كريح. في المحطة القادمة، ايها العابر، رجاء توقف، وانظر بعينين رؤوفتين الى وجهي.

تكرر نشيدها وتبقى اسيرة رغبة جارفة.

في حوش المنزل تقعد واجمة، فيأتيها صوت ابيها من الخلف:

ـ بنتي ايش تسوين.. الدنيا ليل.

وتهمس الام في أذن زوجها:

ـ تريد زوج.

ـ بعدها صغيرة

في الازمنة التي مضت، مضت دون ان تحقق احلامها، حط البلبل على خصرها وحام حوله كثيراً. فعبقت انفاسه المحيط، ومكثت هي محدقة فيه دون همس.

كانت قد اعتادت منذ ان نبت لها نهدان متكوران على المكوث وحيدة عدا من سفر مجهول نحو المناطق الوعرة تبسط همها في حوش المنزل، تحيطها الظلمة والهواجس، وتأسرها أمنية حريفة.

جاء في الليلة الاولى، دار عليها وعلى خصرها، فصمتت.

جاء في الليلة التالية، فزاد خوفها والصمت.

صوته كان رقيقاً هادئاً منذ البداية:

ـ ما اسمك؟

ـ ميمونة

ـ حلوة يا ميمونة.

اصابعه النحيلة نظيفة جدا. بيضاء، تمسح على خديها بنعومة

تخجل هي، تنكس رأسها وتبتعد

ـ من أنت؟

تسأله دون أن تجرؤ على رفع عينيها ناحية وجهه الجميل.

ـ رحالة، قادم من بلاد بعيدة.

ـ ما هي بلادك؟

ـ لا احد يعرف بلادي يا ميمونة ، حتى أنا

وتسأله مبتسمة.

ـ ما دمت رحالة فلماذا توقفت هنا؟

ـ لاراك الحظ الجميل مثلك اوقفني لاراك، وربما لاخذك معي. هل تأتين معي؟

ـ الى اين ستأخذني؟

ـ سنسافر معا حتى نجد وطناً جميلاً يسعنا.

ـ وهنا، لماذا لا تبقى هنا؟.

ـ هذا ليس الوطن الذي ابحث عنه. وطني مازال بعيداً.

ـ وأهلي، لن يوافقوني على الرحيل مع غريب مثلك

ـ لا يهم، غدا سأتيك في مثل هذا الوقت وترحل معاً.

وحين حاول ان يقبلها، ارتجفت. اهتزت اعضاؤها كلها. وخافت.

تذكرت كلام ابيها عن الشرف العظيم، وعن نظرة الناس. تذكرت كلام امها عن الخيانات الكبيرة وعذاب القيامة والعبارات الاخرى: الفضيحة، الدم الأول والاخير. فهلع وجدانها واهتزت سقيفة القلب.

في مساء ما، ولم تكن بعد لتدري عن كل تلك الاسرار العذبة، ادارت جهاز التلفاز واستلقت مسترخية على كنبة وثيرة، فداهمها منظر بهي:

يقف فتى وسيم مقابل فتاة حلوة وبحنو بالغ تتشابك شفتاهما. تشخص عينا ميمونة وتتراكض انفاسها. ترتعش وهي تراقب المنظر بصمت وخوف. يغوص الاثنان في قبلات عميقة. حينها، وفجأة يشتعل في ميمونة هاجس حياء حاد ورثته عن امها النائمة بوداعة في حضن ابيها. قامت للتلفاز واطفأته.

لم تنم ليلتها.

بقيت ساهية تحدق في سقف الغرفة، مطلقة العنان لتفكيرها الذي غادر المكان والزمان وطار، وحين احست باختناق بين اربعة جدران، تحررت وانطلقت للفضاء الرحب. فاعتادت منذ ليلتها على برح الغرفة والتحرك نحو الحوش الذي يبرز فتنة السماء وينطق الكهوف السوداء.

ومنذ ليلتها تصاعدت الاسئلة داخلها حتى غدت مثل جبل ضخم. ظل المنظر امامها، مرافقا لها اينما كانت، فكبرت عليه وتفتحت أعماقها وصهلت رغبة حادة في وجدانها. تقف قدام المرآة، تهتز، فتهز معها النهدين واعضاء الجسد المتآلفة بفتنة.

كنزت ملابسها الكثيرة في حقيبة اخفتها مع الليل تحت شجرة السدر الكبيرة التي تتوسط الحوش خوفا ان يراها ابوها، وانتظرته تلك الليلة.

انتظرت طويلا وهي تقضم باسنانها، دون حس، اظافرها وتلتفت بين حين واخر لنافذة غرفة ابيها الداكنة، لكن صوته لا يتركها هائنة بقلقها:

ـ نصف الليل يا بنتي، يالله نامي.

وتحرك جسدها كمن يهم بالدخول لتقف عند مدخل الباب منتظرة بفزع لاهب.

لكنه لم يأت ليلتها، ولا الليالي التى تلتها، فجزمت انه ارتحل بعيداً، باحثاً ربما عن انثى تسلمه شفتيها بلا خوف.

لكنها بقيت مثل عانس ـ متعلقة بحلم قادم في الغد.

يحاصرها احساس بالضياع والحرقة، وكلمات طويلة تتردد في مسامعها عن الدم، الفضيحة، العذاب، النار، واشياء كثيرة.

في ليلة ما، فتحت النافذة على منظر سيارة تقف بجانب حوش المنزل، فبقيت متسمرة في تأمل اثنين يقدسان اللحظات المقدسة، ويتعمقان في عبادة جليلة. يغيبان عن وجود مشحون بشتى انواع الهموم والسقوم. يبرحان ملابسهما والكائنات، ويطيران نحو فضاء رحب وسماء رطبة فيشتمان أريج النيازك ويدخلان بابا من أبواب النعيم.

تلك اللحظات الجميلة التي تساوي عند ميمونة حياة بالكامل، لا تظهر لها منذ ان غاب.

كادت ميمونة ان تقطف من زهور الحوش باقة منتقاة بعناية وتهديها لذينك الراقدين تحت سمائهم الخاصة، لولا ان المنظر كان قد اختفى فجأة. فحسبته حلما من احلامها المتشابهة.

في هذه الليلة، وحين جف الصبر داخلها، واحترق الجوف رجفة مستعصية اللجوم، غادرت غرفتها كالعادة، وتسمرت قدام باب الحوش في انتظار شيء ما. داهمها الصوت الذي يأتي من الأعماق غير المرئية واسكن جوانحها المتهيجة وحف اجزاعها وشملها بهدوء عظيم. انتشلها من وهج حارق نحو وهج بديع، نحو سماء جميلة، فانطلقت. مزقت خوفها والفزع الذي تضخم في نفسها وتفاقم دون حدود، فكبل سائر العقل.

كان صوت ابيها مسموعاً وهي تتسارع في الارجاء:

ـ الى اين يا مجنونة؟

دون ان تلتفت أو تبالي.

* * *

* فصل من رواية بعنوان «الصوت»



حامل الهوى

جبار ياسين ـ فرنسا

لا أعلم الوجه الآخر للحقيقة لكن قيل لي ان الحسن بن هانى وبعد ليلة أرق خالها دون نهاية كبحر البصرة الذى كان على شاطئه ليلة داهمه فيها هوى الشعر، مضى الى مجلس خلف الاحمر، حينما دخل كان المعلم الذى ذاع صيته فى البلاد ينشد لطلابه ابياتا من رجز مشطور لجرول:

الشعر صعب وطويل سلمه

اذا ارتقى فيه الذى لايعلمه

زلت به الى الحضيض قدمه

ارتكن زاوية محاولا ان يخفى الحيرة التى فيه ـ وهو لايعلم انه سيصير منذ تلك الساعة الشاعر ابو نواس الذى نحفظه عن ظهر قلب ــ وجلس مصغيا لدرس المعلم الكبير ـ سمعه يقول:

اعذب الشعر اكذبه،. فأطرق رأسه ولم يصغ بعد ذلك حتى انتهى الدرس وانصرف الجميع حينذاك قال الفتى لمعلمه ما تخيله المؤرخون:

اريد ان اصير شاعرا

ابتسم المعلم متفرسا فى وجه الفتى الذى يراه لأول مرة، عبثا حاول ان يتذكر الفرصة التى صادف فيها هذا الوجه فى زقاق مظلل من ازقة البصرة. حتى ذلك الوقت لم يكن خلف الاحمر قد غادر مدينته ولو مرة واحدة.... لما تأكد ان لاجدوى من البحث فى حشايا ذاكرته فى ساعة مثل هذه قال:

اذهب واحفظ عن ظهر قلب الف بيت من الشعر ثم عد هاهنا وافترقا.

بعد شهور قضاها الحسن بن هانى فى حمى الشعر بين جدران غرفة لم يترك لنا المؤرخون وصفا لها، عاد متمنطقا بحزام كتب فيه الف بيت يعرفها عن ظهر قلب ارتكن زاويته وانتظر ان ينتهى الدرس، فى ذلك اليوم لم يصغ لحديث المعلم فقد كان يستعيد ابياته فى خلوة رأسه.

حفظت الف بيت من القديم والجديد قال للمعلم واشار الى الحزام الذى يلف خصره.

لم يلتفت المعلم الى اشارته للحزام بل ابتسم وقد تذكره الآن، فقد رآه مرتين يذكر واحدة منهما، فى حزم اجابه قبل ان يعود الى غرفته ليمضى القيلولة:

اذهب وانس ما حفظت وافترقا وقد قيل انهما لم يلتقيا، لكن ما تفسير ذلك الآن.

الذى نعرفه ان الحسن بن هانى خرج الى شوارع البصرة فاستقبلته شمس ذلك الصباح الدافىء.

هل اعشت عينيه الشمس وهو يخرج من بيت المعلم المعتم؟ سيان لنا لكنه ظل تائها بين الف بيت من الشعر تطوى ذاكرته وتمنعه من رؤية ما حوله، سار حتى الشاطىء وجلس هناك يتأمل المراكب الشراعية والشوانى الحربية الراسية فى الميناء القديم، مراكب كانت تأتى وتذهب للهند وجزر الواق واق بالتأكيد، أراد ان يقول شيئا فى وصف المشهد فحط فى ذاكرته بيت شعر جاهلي، فك حزامه، حيث اخفى الالف بيت، وسار حتى غمر الماء ركبتيه، وقذف الحزام، ظل يراقبه متنقلا من موجة لاخرى حتى غاب فى اللجة بعيدا عن الساحل لكن بيت الشعر الجاهلى ظل طافيا فى ذاكرته طوال ذلك اليوم، لم ينم ليلتها كانت ذاكرته محشوة بالشعر ولم يكن يتنشق حتى رائحة البحر القريب فى الصباح ارتحل مع اول قافلة تمضى لبغداد.

فى ايام قليلة تعرف الحسن بن هانى الى المدينة الكبيرة ولم يكن يشعر بغربته وهو يقطع ستة آلاف شارع، غير انه ظل تائها بين الف بيت من الشعر فى ذاكرته منذ يقظته حتى منامه تأتيه ابياته متسلسلة كما كتبها فى رقاق الحزام، فلا تبارحه حتى فى احلامه.

لم يدر بخلده ان هناك حدائق، تسلب الذاكرة خلف اسوار بيوت كان يمر بمحاذاتها كل يوم يفوح منها شذى القرنفل والياسمين والرازقى.

فى تلك الليلة الحاسمة فى حياته، تقلب فى فراشه حتى الفجر ولم يطبق له جفن ترك محفته مبكرا وضيع نفسه بين الشوارع والازقة والقنوات بحث عن حانة يداوى فيها تعبه لكن الحانات كانت مغلقة من المؤكد انه كان يوم جمعة وحانات بغداد تغلق ابوابها فى النهار . مضى فى هيامه حتى وصل باب خراسان مكث هناك وضيع بصره فى غرفة الخليفة القائمة اعلى البوابة، تدور حولها عصائب الطير، مرقت فى رأسه فكرة سيصوغها بعد سنوات فى قصيدة . لم يلبث طويلا قرب البوابة فعاد

ادراجه الى الازقة مارا بسوق البزازين والعطارين، دون ان يترك بصره يضيع فى صور الضوارى والطيور التى تزين الاقمشة المعروضة فى العراء . من هناك بعد سوق الوراقين عبر الى الرصافة تجذب بصره القبة الخضراء لدار الخلافة وتمثال الفارس المتحرك مع الرياح اعلاها، حين أتم عبور الجسر اختفت القبة خلف قباب اخرى صغيرة لقصور وزراء وحشم من العباسيين والبرامكة توقف عند مسناة النهر متأملا السميريات التى تقطع دجلة جيئة وذهابا.

هل تراه تذكر البصرة وهو يرى المسافرين والمتنزهين عن بعد؟ راقه المنظر فجلس هناك وقد اشبك يديه ببعضهما لساعات ظل ينظر وكانت الظهيرة تمر دون ان يشعر بها حتى رأى انعكاس الشمس فى النهر فعرف انه الغروب.

حينذاك نهض وسار بمحاذاة النهر ودخل فى اول خمارة على الطريق، عندما تركها كان الليل فى اوله وعطر النهر يصل اليه، عاد من ذات الطريق المحاذى للنهر والخمرة تلعب فى رأسه.جلس على مسناة الظهيرة وراح يصيخ السمع لخرير المياه التى لم يكن يراها.اراد ان يقول بيتا يفصح فيه عن ليل لن ينقضى وصبح لن يأتى غير ان الف بيت من الشعر مرت فى رأسه دفعة واحدة وبقوه مجرى النهر جارفة فكرته، ترك المكان وسار حتى قلب المدينة وجد نفسه بين حشود مصلين تركوا المساجد بعد صلاة العشاء وشرطة الليل وعسكر الاسوار، ترك نفسه يضيع بين الحشد باحثا عن نسيان للالف بيت التى فى رأسه دون جدوى، فكلما زاد ضياعه زاد ايقاع الابيات فى رأسه.

توقف للحظة وقد تذكر انه ليس بعيدا عن بيت ابو ابراهيم الخراسانى كان قد سمع عن هذا الكيمياوى واكسيره المروح عن النفس مضى يشق طريقه بين الحشد وبعد ان قادته قدماه من زقاق لآخر وصل البيت طرق الباب ودخل مستنشقا روائح العقاقير والاحماض والعناصر.

رغم تأخر الوقت استقبله العالم بمرح حين رأى سحنته وشم رائحة الخمرة، لكنه لم يحظ بأكسير النسيان الذى جاء لاجله فخرج الفتى لايلوى على شىء لكننا نعلم من كتاب اخبار النسيان المخطوطة التى تمت الى ذلك الزمن والمحفوظة فى المكتبة الوطنية بباريس لمؤلف مجهول ما حدث بالضبط كان ابو نواس لايجهل ما اشيع من ان الخراسانى قد وجد معادلة لاكسير النسيان كما وجد معادلة اخرى لحجر الفلاسفة لم يكشف اسرارها لاحد خوفا من قيام الساعة وان لم يعطه جرعة من الاكسير فذلك بسبب صغر سنه وقصر عمر ذاكرته ، فالفتى الحسن بن هانى لم يكن بلغ العشرين بعد، غير ان حفيد الخراسانى اعطى الاكسير للخليفة القاهر بعد خلعه عن عرش الخلافة. هكذا صار الخليفة متسولا امام مساجد بغداد ناسيا انه فى يوم ما كان خليفة للمسلمين واميرهم.

حينما خرج من دار الكيمياوى مضى الحسن فى طريق لايعرفه ولم يصادف احدا فيه حتى وصل للنهر جلس على الضفة بين احراش صفصاف وترك نفسه يسترخى قليلا كانت الليلة مقمرة وعلى السنة الماء كان ظل القمر يتكسر بصمت مازالت الخمرة تلعب برأسه، فلم يغالب النعاس. غفا ساعة ثم استيقظ على صوت اجنحة تضرب الماء، هل كان يحلم بالنوارس التى شاهدها فى الظهيرة؟ وجد نفسه يردد عبارة لم يسمعها من قبل انس يا انس انسك، تساءل فى قرارته ان كانت العبارة من الحلم ام قرأها فى كتاب حينما كان فى البصرة.

ظل لساعات على حالته هذه لايعلم ان كان فى الذاكرة ام فى النسيان، لم يكن يسمع من العالم غير خرير الماء الجارى فى النهر، وفى رأسه عادت الامواج تتلاطم كأمواج بحر البصرة. هل العالم كلمات وخرير مياه؟ تساءل.غير انه لم يعثر على جواب فى الالف بيت التى فى رأسه والتى اختلطت ببعضها، هل الذكرى ما يتبقى بعد النسيان. فكر وهو يشعر ان ابياته الالف ما عادت غير كلمات مبعثرة فى رأسه كان القمر قد اختفى خلف غيوم عابرة تمر فى سماء تلك الليلة. شعر بكل ما حوله مظلما كروحه تلك الساعة حاول ان يتحسس الظلام بكفه فلم تصطدم يده بحاجز، وشعر ان الليل حوله هائل ودون نهاية وانه صار وحيدا مع هواه . اخذته رغبة عارمة بالبكاء وفى قرارته ود لو يعود طفلا لايعرف الكلمات ولايعرف الاشياء الا حين يشير اليها، اغرورقت عيناه بالدموع وسالت دمعة مسحها بظهر يده. تساءل فى داخله ما الذى اقترف من اثم كى يصل الى هذا الشعور بالوحدة والضياع...

اهى ساعة النسيان قد حلت ام هى الذكرى الباقية ما ايقظ فيه اشجان طفولته البعيدة.

حاول ان يجد جوابا لكن رأسه كان خاليا من كل شىء سوى ومضة النور التى اتقدت فيه.

استلقى على العشب الرطب وراح يحدق فى السماء التى بدأت تتسع مع خيوط السحر الاولى.

لم ير نجوما تسقط وكان رأسه خاليا من كل شىء، رويدا بدأت خيوطا عبارة تتجمع وكان يشعر بكيانه يرتجف مع اتضاح الكلمات ومعانيها وانغامها فى رأسه. حاول ان يتذكر بيتا من ابياته الالف لكن ذاكرته مضت به الى كلمات اخرى. استوى واقفا مبهورا بالدم الذى يجرى فى عروقه بصوت مسموع وانشد بصوت له ايقاع النهر ودم عروقه:

حامل الهوى تعب

يستفزه الطرب

ثم ترك النهر مسرعا ودخل المدينة الخالية، كان اول الداخلين ذلك الصباح وفى رأسه كانت ابيات كثيرة تتدافع فلا يستطيع إلا قولها، ابيات لم يعرفها عن ظهر قلب.

* * *

كتب جيمس جويس هذا النص في مدينة ترياست (Trieste) الايطالية عام ١٩١٤، أي في الفترة التي أنهى فيها «صورة الفنان شابا»، وشرع في التخطيط لكتابة رائعته الشهيرة: «يوليسيس». وكما سيكتشف القارىء، فإن هذا النص يستجيب لضرورتين هامتين: الأولى التعبير عن علاقة حب والثانية ابتداع الاسلوب الذي تجلى بوضوح في «يوليسيس». ويتميز هذا الاسلوب بجعل «قنفودية» ملتفة بنفسها، وبتحطيم السياج الذي يفصل الخارج (الحوار، الوصف؛ عن الداخل (المونولوج) أما الفضاء الأبيض بين فقرات النص فهو تعبير عن الصمت الذي يفصل الواحدة عن الاخرى. في النص ايضا مزيج بين النثر والشعر... وهذا ما يجعلنا نتيقن ونحن نقرأه بأن جويس هو كما قال فيليب سولرس واحد من اكبر شعراء القرن العشرين. تنفرد «نزوى» بنشر هذا النص الذي يصدر للمرة الاولى باللغة العربية.

جيمس جويس:

جياكومو

ترجمة : حسونة المصباحي

من ؟ وجه شاحب محاط بفرو ثقيل معطر. حركاتها جافلة متوترة. تستعمل نظارات. خاطف اللفظ. خاطفة الضحكة. خاطف رمش العيون.

خط يتميز بالشفافية والخفة مرسوم طويلا ورشيقا باستخفاف وهدوء وانصياع. شابة من الصنف النبيل.

أرمي بنفسي فوق موجة سهلة من موجات خطاب عديم الطعم: سويد نبرغ (Sweden Borg)[1]، ميغيل دي مولينوس (Miguel De Molinos) [2]. بلغ هواء موهم، جواكيم عباس (Jochim Abbas)[3]. تدحرجت الموجة. صاحبتها التي لا تزال تحتضن جسدها تهر بايطالية أهالي فيينا. لكنه دونما خشكات الحروف: (Che ColturA!) (*). الجفون الطويلة ترمش ثم تهتز: رأس ابرة ساخنة يخز ويرتعش في القزحية المخملية.

كعبان عاليان يضربان بقوة فوق مدارج الحجر المرن. في الحضن مناخ شتاء. زرود فلس معلقة؟ شمعدانات من الحديد غليظة في منعرجات مدارج البريج الدائري. كعبان يضربان ويرنان. صوت عال قوي. واحد في الأسفل يطلب السيدة.

هي لا تتمخط أبدا. شكل خطاب: الاقل من أجل الاكثر. كبرت ونضجت. كبرت في قلعة الزواج بين الاقارب ونضجت في دفيئة

الخط الذي يفصل جنسها عن الاخرين.

حقل رز قرب فرسلي (Vercelli) تحت ضبابة الصيف الكاثرة، اطراف قبعتها الهابطة تغطي ابتسامتها الكاذبة بظل ظلال مخلوطة بالضوء الحليبي الخاثر تثلم وجهها ذا الابتسامة الخادعة، ظلال رمادية يلونها شيء من الحليب تحت الفكين، تليمات بلون اصفر أبيض على الجبين الرطب، ابتهاج اصفر زنخ مختبيء في لب العينين الصقيل.

وردة منها لابنتي، هدية صغيرة، صغيرة تلك التي أهدت، صبية صغيرة بعروق زرقاء.

بادو (Padoue) بعيدة هناك وراء البحر. القرون الوسطى صامتة، ليل، عتمة التاريخ راقدة تحت القعر في ساحة الحشيش (Erbe). المدينة تنام. تحت أروقة الشوارع المظلمة هناك قرب النهر، عيون البغايا ترصد الزناة (Cinque Servizi Per Cinque Fnamehi)(*) موجة شبقية مبهمة، ومزيدا مزيدا مزيدا.

عيناي تضيعان في العتمة

عيناي تضيعان

عيناي تضيعان في العتمة، حب.

مزيدا، كفاية، حب مبهم، مهمة الرغبة. كفاية ظلام.

غروب مجتازا الساحة. مساء رمادي يتعتم شيئا فشيئا فوق مساحة المراعي الخضراء الناعمة، ويسكب في صمت الليل والندى. تتبع امها برشاقة خرقاء، الفرس تقود مهرتها. الغروب الرمادي يشد بنعومة الخصرين الضامرين، والعنق المستسلم الليفي الطيع، والرأس الجميل. مساء، سلام، ليل الخوارق... Hillo! Palefrenier! Hilloho!

الأب والبنات ينزلقون على المنحدر، مفرشحين على مزلفات: التركي الاكبر وحريمه القبعة مشدودة جيدا على الرأس، الياقة مرتفعة، الحذاء الشتائي الطويل مربوط بمهارة على الجوارب الساخنة وعلى اللحم، التنورة القصيرة تشد على المفصلين المستديرين للركبتين. التماعة بيضاء: نديفة، نديفة ثلج:

حين تمتطي جوادها وتركض بعيدا اكثر

لابد ان اكون هناك لكي أراها!

اثب خارج محل بائع التبغ والهج باسمها. تستدير ثم تتوقف لكي تنصت الى كلماتي الملهوجة حول الدروس والساعات، الدروس، الساعات؛ وشيئا فشيئا تشتعل وجنتاها الشاحبتان بحمرة لهب ضوء عين الهر(*). نيني، نيني (Nenni)، لا تفزعي! (Miopaore) (ابي): تنجر المهمات بتفرد؟ Linde Derivatuir Mia Figlia ha una grandissima ammirazione per il Suo Maestro Inglese(*)

(ابنتي لها اعجاب كبير باستاذها الانجليزي). وجه الرجل العجوز، جميل، محمر، بتقاسيم يهودية قوية، بعوارض بيضاء طويلة يستدير نحوي ونحن نهبط المنحدر معا اوه ! خطاب ممتاز: لطافة، ترفق، فضول، ثقة، تحذر، لين، وهن، العمر، اعتزاز بالنفس، صراحة، تمدن، صدق، مجاملة، تفاصح، حنو: خليط رائع. اينياس دي لو يولا (Ignace De Loyola[4]) ، اسرع لمساعدتي!

هذا القلب مجروح وحزين، صُلب في

هيكل الحب؟

شفتان طويلتان ذات تعبير شبق: رخويات بدم اسود

ضباب متحرك على الهضبة وانا احول عيني عن الليل والطين. ضباب معلق فوق الاشجار المبللة. ضوء في الغرفة الاكثر علوا تتهيأ للذهاب الى المسرح. ثمة اشباح في المرآة... شموع! شموع!

مخلوقة نبيلة. عند منتصف الليل، بعد الموسيقى، ساعة السير على طول شارع القديس ميشال (San Lavia Michele) قيلت هذه الكلمات بحنو. كلمات كلها عذوبة، جامسي! (تصغير لاسم جيمس جويس) هلا تمشيت في شوارع دبلن في الليل النائح على نغمات اسم آخر؟.

اجساد يهود ممددة حولي، تتعفن في تربة حقلها المقدس. ها هو قبر شعبها، حجرة سوداء، صمت دون أمل... ميسال (Meissel) قادني الى هنا. انه هناك وراء تلك الاشجار واقف ورأسه مغطى امام قبر زوجته المنتحرة ويتساءل كيف وصلت المرأة التي كانت تنام في فراشه لمثل تلك النهاية.. قبر شعبها وقبرها : حجر اسود صمت دونما امل: وكل شيء جاهز. لا تموتي!.

ترفع يديها وتجهد نفسها لكي تشبك خلف جيدها فستانا اسود. غير انها لا تستطيع: لا، انها لا تستطيع. تأتي الي القهقرى وفي صمت تام. ارفع يدي لمساعدتها: تسقط يداها. امسك بطرفي فستانها الناعم وحين اجذبها الى الخلف لأشبكهما ارى من خلال ثلمة الغلالة السوداء الشفافة جسدها الطري ملفوفا في قميص برتقالي. ينزلق القميص على الشريطين هناك عند الكتفين ويتهاوى ببطء: جسد ناعم طري عار يلمع في حرشفاته الفضية، ينزلق ببطء على الردفين الصغيرين اللتين من فضة ناعمة صقيلة وعلى ثلميهما، ظل فضة باهت.. أصابع باردة وهادئة تتحرك.. لمس، لمس.

نفس صغير، واهن، دون نجدة، خافت. ولكن انحنوا وانصتوا: صوت. طائر سمان

تحت عجلات دجاغارنا (Djaggernat)، يرج مزعزع الارض. ان شاء ذلك السيد الرب، الرحب السيد الرب! وداعا ايها العالم الرحب Aber Dasisteine schweihrei (ولكن هذا كلام بذيء).

عقد كبيرة على حذائها الرهيف الاخضر الغامق: صيحات طائر مدلل.

السيدة تسير بخطى واسعة، بخطى واسعة، بخطى واسعة... هواء نقي على الطريق الاعلى ترياست تستيقظ بفظاظة ضوء الشمس الحاد فوق سطوح القرميد البني المتلاصقة حتى كأنها سلاحف. اعداد هائلة من البق المنهك تنتظر خلاصا وطنيا بليومو (Belluomo) ينهض من فراش زوجة عشيق زوجته؛ الخادمة المتعبة شرعت في العمل، عين لوزية، وصحن من الحامض الخلي في يدها... هواء نقي وصمت على الطريق الاعلى: وسنابك. فتاة على حصان! Hedda ! HeddaM! Gabler.

الباعة يعرضون بواكير الثمار: قوارص مرقشة بالاخضر، جواهر كرز، دراقنات حيية بأوراق منتزعة. العربة تشق طريقها خلال البضائع المعروضة، وعجلاتها تدور في الضوء. هيئوا مكانا! ابوها وابن ابيها جالسان في العربة. لهما عيون البومة واعتزاز البومة. احتراز البومة ينظر الى العينين الفزعتين وهي تجتر علمهم، علم، Summa Contragentiles.

هي تعتقد ان النبلاء الايطاليين على حق لما ابعدوا ابثورو البيني (Ettore Albini)، ناقد السكولو (Secolo) من كرسي الاوركسترا لانه لم ينهض حين عزفت الاوركسترا النشيد الملكي. لقد سمعت بذلك وقت العشاء. اوه انهم يحبون بلدهم عندما يكونون متأكدين من معرفة اي بلاد هو.

هي تنصت: عذراء اكثر مما هي محترزة.

التنورة ترتفع بحركة ركبة فجئية. حاشية بيضاء تنزلق من القميص الذي

ارتفع بشكل عفوي: جورب مشدود حول الفخذ؟ Si Pol.

اعزف ببطء، وبهدوء اغني اغنية جون داولاند John Dowland الفاترة، انطلق على مضض: أنا أيضا انطلق على مضض. هذا العهد، هنا والان. هنا، مغطاة بعتمة الرغبة، العيون التى تكدر ألق الشرق المصروع، بريقها بريق الزبد الذي يغلف قاذورات ساحة جاك (Jacques) المهذار. هنا الخمور العبرية، الانهيارات الميتة للهواء العذب، البافانية (*) المجيدة، الصبايا الحنونات يتملقن من الشرفات، افواههن ييسن من بعيد، البغايا المتآكلات بسبب السفلس والمتزوجون الجدد، يستسلمن مبتهجات لخاطفهن، وينقرن، ينقرن اكثر.

في الصباح الربيعي البارد والمضبب تطفو عطور باريس الخفيفة في بدايات النهار: اليانسون، نشارة الخشب المبلل، عجين الخبز الساخن. وبما اني اجتاز جسر سان ميشال(Saint-Michel)، فان اللون الازرق المعدني للمياه يرعش قلبي. مياه تنزلق وتلتف حول الجزيرة التي عاش فوقها الناس منذ العصر الحجري... عتمات متوحشة في الكنيسة الشاسعة المقرقرة. الجو بارد مثل هذا الصباح: Quia Frigus erat(*) على مدارج المذبح العالي البعيد، عراة كما جسّد الرب، المحتفلون بالقداس ممددون، يؤدون صلاة فاترة. صوت قارىء لا مرئي يرتفع منشدا: Haec dicit Dominus: in Tribulatione Suamane Consuget and me. venite et revertomut and Domirium(*).

تقف بجانبي شاحبة مرتجفة، مرتدية ظلال ثوب الخطايا الاسود، ومرفقها في ذراعي. لحمها يتذكر رعشة ذلك الصباح البارد المخلف بالضباب، مشاعل متلهفة، عيون فظة، روحها مفعمة بالكآبة، ترتعش وربما سوف تجهش باكية. لا تبكي من اجلي يافتاة اورشليم!.

اعرض شكسبير فى ترياست بطريقة لينة: قلت، هاملت الكائن الاكثر لطافة مع النبلاء والوضعاء، ليس فظا الا مع بولينيوس. وكمثالي مفعم بالمرارة، ربما هو لا يرى في والدي حبيبته غير عملية بشعة من جانب الطبيعة لاظهار صورة المحبوبة... هل سجلتم ما قلت؟

تمشي امامي في المعبر، وبما انها تمشي فان خصلة حالكة السواد من شعرها اخذت تنحل ببطء وراحت ترتعش. تدريجيا تنحل الخصلة وتسقط. وهى لم تنتبه للأمر وظلت تسير امامي بسيطة وفخورة اذن هي هكذا تسير الى جانب دانتي، بسيطة في مجدها، هكذا دون ان يلوثها الدم او الاغتصاب، هي فتاة سانسي (Cenci)، بياتريس (Beatrice)، باتجاه موتها:

... شد لي حزامي واشبك خصلات شعري بعقدة بسيطة.

الخادمة تقول لي بانهم اضطروا في النهاية الى حملها الى المستشفى، Povretta(*) (مسكينة).. كم كانت تتألم Povretta، كم الامر خطير... ابتعد عن البيت الفارغ. اعتقد اني على وشك البكاء. .. لا! لن يكون الامر على هذه الصورة، لحظة واحدة، ودونما كلمة، دونما نظرة، لا، لا! الحظ الجهنمي بالتأكيد لن يتخلى عني!

اخضعت لعملية جراحية. مبضع الجراح فحص احشاءها واستبرها ثم انسحب مخلفا على البطن آثار مروره. ارى عينيها المفعمتين بألم اسود، جميلتين كعيني الظبية. اوه يا للجرح الفظيع! ياللشبق الشهواني!

مرة اخرى على كرسيها قرب النافذة، كلمات فرحة على شفتيها، ضحكات مرحة عصفور يزقزق بعد انتهاء العاصفة، سعيد ان يرى حياته المجنونة وقد تمكنت من ان تنبض بعيدا عن مخاطر مخالب سيد غضوب واهب للحياة يزقزق العصفور مبتهجا، يزقزق ويغرد سعيدا مرحا.

هي تقول بان «صورة الفنان شابا» ربما كان صادقا فقط لصراحته، وانها كانت تود لو أنها سألتني لماذا اعطيته لها لكي تقرأه. اوه، كان باستطاعتك، هل كان باستطاعتك. سيدة تعشق الادب وتدرك جيدا اسراره.

هي واقفة، مرتدية فستانا اسود، تتكلم في الهاتف ضحكات صغيرة خجولة، صيحات صغيرة، سباقات خجولة لخطابات تتهشم فجأة... Parlero Colla mamma(*) تعالوا! تعالوا! ايها الصغار! ايها الصغار! الفروجة فزعة: سباقات تتكسر فجأة، صيحات خجولة: تنادي امها، الدجاجة السمينة.

Loggione(*) (مقصورة عليا في مسرح). حيطان مبللة ترشح برطوبة الحمام. سمفونية من الروائح النتنة تمتزج الاشكال البشرية المكدسة: رائحة الابطين الحامضة، برتقال يقص، خليط من مراهم خاصة بالنهود، ماء لغسل الاسنان، نفس كبريتي تبقى في عشاءات الثوم، خريط بذىء متفسفر، عطر الكواشر، عرق جلي لنساء يتهيأن للزواج او متزوجات، الرائحة الصابونية للرجال... طول الليل نظرت اليها، طول الليل سوف انظر اليها: خصلات الشعر المضفورة على شكل جبهة الجملون، وجه زيتوني على شكل بيضة، عينان حلوتان هادئتان. خويط اخضر على الشعر وعلى الجسد فستان مطرز بالاخضر: لون التوهم لمرآة الطبيعة النباتية والعشب الكثيف، شعر القبور.

كلماتي في فكرها: احجار مصقولة تعزق في مستنقع.

هذه الاصابع الوديعة الباردة لمست الصفحات البذيئة والصادقة والتي سوف يحمر فوقها خجلي الى الابد وديعة وباردة ونقية هذه الاصابع الم تضل طريقها ابدا.

جسدها بلا رائحة: زهرة دون رائحة.

في المدارج. يد واهنة وباردة: خوف، صمت: عينان سوداوان مفعمتان بكآبة حالمة: تعب.

نفثات ملتفة مزوبعة من البخار

الرمادي فوق الاراضي البائرة. وجهها، كم هو رمادي وحزين شعر مشبوك ومبلل. شفتاها تلتحمان بتؤدة، نفس، تنهيدة تخترقها . قبلتا.

صوتي المحتضر في صدى كلماتها يموت كصوت الرب المحترس المتعب وهو ينادي ابراهيم الخليل عبر الجبال التي ترجع صدى صوته. تميل على الجدار الوسادة: شبح جارية الحريم في العتمة الرهماء. عيناها شربتا افكاري: وفي عتمة انثويتها الحارة؟ الرطبة، الوديعة، السخية، وعتمة روحي وهي تنحل وتذوب، سال، وانتشر بذر غزيز مائع.. الان فليأخذها من يشاء!

وانا اخرج من عند رولي (Rolli)، اصطدمت بها كما لو اننا سنقدم معا صدقة لمتسول أعمى. ردت على تحيتي وهي تدير رأسها وتخفض عينيها اللتين من ريحان E col Suo vedere attosca L uomo quando Bede(*) اشكرك على الكلمة سيد برينيتو (Brunetto) يبسطون سجادات تحت قدمي من أجل ابن الرجل. ينتظرون مروري. هي تقف في ظل المدخل الأصفر ووشاح اسكتلندي يحمي من البرد كتفيها الهابطتين. ولاني اتوقف منذهلا، وانظر حولي، فانها تحييني ببرود ثم تصعد المدارج، ملقية علي للحظة من الزمن بعينيها الخاملتين اللامباليتين دفقا من سم خمري المذاق.

غطاء ناعم، مدعوك، اخضر بلون الجلبان يكسو الاريكة. غرفة باريسية ضيقة. الحلاقة تتمدد في ذات اللحظة. قبلت ذراعها وطرف تنورتها الاسود من الصدأ والغبار. الاخر. هي غوغارتي (Gogarty) جاء بالامس لكي يقع تقديمه. اوليسيس هو الحافز. رمز الوعي الثقافي ... ايرلندا اذن؟ والزوج؟ يذرع الرواق في خف او يلعب الشطرنج ضد نفسه. لماذا نحن هنا؟ الحلاقة تتمدد في ذات اللحظة محتضنة رأسي بين ركبتيها الكثيرة العقد... رمز ثقافي لجنسي. الظلمات هبطت. انصت!

ـ انا لست مقتنعا بأن نشاطات للفكر والجسد كهذه يمكن ان تكون ضارة ـ

هي تتكلم. صوت واهن قادم أبعد من النجوم الباردة صوت ينم عن حكمة. وأجلس، اوه، قولي اكثر حتى اكتسب الحكمة. هذا الصوت الذي لم اسمعه ابدا.

هي تتموج باتجاهي على طول الاريكة المدعوكة. انا لا استطيع ان اتكلم ولا ان اتحرك. اقتراب متموج للجسم ولد من النجوم. زانية الحكمة. لا. اريد ان اذهب

ـ جيم، حب!

شفتان ناعمتان شرهتان تقبلان ابطي اليسرى: قبلة مائجة على عدد لا يحصى من العروق. انا احترق! ادعك نفسي مثل ورقة من اللهب! في ابطي الايمن تندفع السنة نيران، ثعبان نجمي قبلني، ثعبان بارد ليلي. لقد هلكت!

ـ نورا (*)

يان بيترس شفيلنك (Jan Pieters Sweelink) ـ الاسم الظريف للموسيقي الهولندي العجوز يبرز كل جمال متميز وبعيد انصت الى تموجات لحنه على المعزف القيثاري في نغم قديم الشباب له نهاية. في ضباب الانغام القديمة المبهم، تتجلى نقطة ضوء: لغة الروح على وشك ان تسمع. الشباب له نهاية، والنهاية هي هنا. لن تكون لك. وانت تعرف ذلك، ماذا بعد اكتب هذا ايها البائس، اكتبه! لأي شيء انت صالح بعد هذا؟

«لماذا».

«والا فاني لن اتمكن من ان أراك»

انزلاقات ـ فضاء ـ قرون ـ تورق نجوم ــ والسماء التي تشحب ــ سكون ـ وسكون اشد عمقا ــ سكون الالغاء ـ وصوتها.

Not Hun Sed Barabbam!

توقف. شقة عارية. ضوء النهار. بيانو طويل اسود: تابوت موسيقي. قبعة امرأة موضوعة على حافته، مزينة بالاحمر ومظلة مغلقة : شعار نسبها: قلنسوة، افواه ورمح مثلم على حقل من الرمل.

رسالة: احبني ، احب مظلتي.

هوامش:

● المصباحي: شكرا لسوزان زوجتي التي ساعدتني كثيرا في المقاربة بين النص الانجليزي الاصلي والنص الفرنسي المنشور بـ مجلة ٠ الاداب العالمية ـ عدد ربيع ١٩٩٢. ومعذرة ان كنت قد قصرت في حق الكاتب الذي اعشق: جيمس جويس.

١) سويد نبرغ (Sweden Borg): عالم وصوفي سويدي (١٦٨٨ ـ ١٧٧٢)

٢) ميغيل دي مولينوس (Miguel de Molinos): متصوف اسباني (١٦٢٨ ـ ١٦٩٦)

٣) جواكيم عباس؛ لم اعثر له على اي تعريف في اي قاموس

٤) اينياس دي لويولا: متصوف اسباني (١٤٩١ ـ ١٥٥٦) بدأ حياته ضابطا. وبعد ان جرح في احدى الحروب انتمى الى الكنيسة واصبح صاحب مذهب ديني مشهور.

(*) بالايطالية في النص.

(*) بالايطالية في النص.

(*) عين الهر: حجر لبني كريم متغير الالوان

(*) بالايطالية في النص.

(*) بالالمانية في النص.

(*) باللاتينية في النص

(*) البافانية: رقصة قديمة او موسيقاها

(*) باللاتينية في النص

(*) باللاتينية في النص

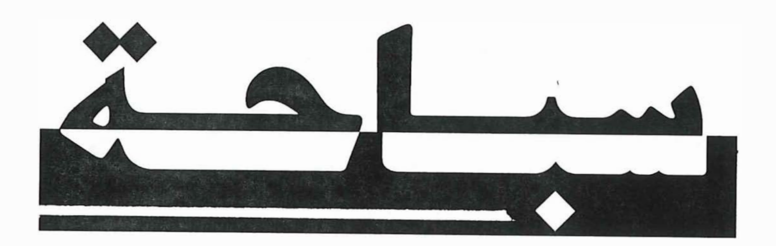
(*) بالايطالية في النص.

(*) بالايطالية في النص.

(*) نورا، زوجة جويس

جيمس جويس: من كبار روائيي القرن العشرين.

حسونة المصباحي : كاتب ومترجم من تونس، مقيم بألمانيا.



فوزية رشيد ـ البحرين

بلغا نقطة يصعب الارتداد عنها.

حين التفتا الى الوراء كان البحر يضيع في لفافة من الغمام موحدا لون السماء بلون الماء.

لون داكن شفيف يشبه انحدار القلب في حالة توقه الغامض.

إنهما الآن في اللحظة القاسية أو الشرسة. يتشبثان بقوة الدفع والتعب يفت في جسديهما بكل حواس الوهن. يذوبان في احضان الامتداد الخرافي من يشاهدهما من بعيد يدرك ان الرحلة المضنية وحدت فيهما هاجسا غريزيا للبقاء رغم انهما لم يكونا في ذات النقطة.

امرأة ورجل.

لم يكن أحدهما يدرك وجود الاخر قط على مبعدة منه، ولا يدرك لهاث الرحلة المضنية والحلم الشارد في غيهب الاقتراب من الغرق.

في النقطة التي كانت فيها لم تكن ترى شيئا سوى الماء. هو أيضا كان لا يرى شيئا سوى ذلك . هبطت الشمس قليلا. اقتربت لتلامس البرزخ الواقع بين امتداد البصر والخط الافقي البعيد.

في حلقة دائرية تدور المرأة كما تدور الفراشة حول نفسها بحركة لولبية تقترب بدائريتها من الضوء الذي به تحترق.

تمنح حركتها للموج ولذلك الاحتدام العاصف بخلايا الجسد. تنوس في الوحشة لتغتسل حورية وهبت نفسها للابحار فوجدت وجه الموت.

ترى من الذي يمنع وجهك عني؟

من يمنع انحدارات الشهيق فيك عن خلاياي؟

حتى أنت لا تستطيع! بفراقك لا تستطيع. حين لا أعوّل على وجودك أيها الحبيب معي يكون حضورك أقوى ما يكون فيّ.

الحب بصيرة لا بصر.

أيها الحب... أية سطوة لبرازخ الفردوس والجحيم في جنباتك؟

أيتها الطبيعة.... ايها البحر.... أية سطوة لرياح الفردوس والجحيم في قاعك؟

كلاكما لا يأتي الا مرة واحدة. حين يأتي فردوس الحب يمنع لقيا الجداول بالخرير فينقلب الى الجحيم وحين تأتي شهوة البحر يجيء الغرق...

بعدها ترتبك بوصلة الجهات كلها

حدس ما يثير فيه صدى ضعيفا لمزامير التيه.

كان كمن يلهو بالنجوم والنيازك

ويقترب من بواباتها المفتوحة والمشرعة على متاهة الذوبان أو الفناء. ان عالمه لم يكن يساوي شيئاً مقابل هذا الخضم الشرس الذي سيسلب منه الوجود.

وهو على الشاطىء معها وقبل ان يدخل لعبة البحر سألها:

- لماذا انت محتدمة الى هذا الحد؟

أجابت:

- ان كان ارتحالنا معا في زورق الحياة لم يوحدنا

فإننا لا نليق ببعض.

- صراعاتنا كلها ساذجة.

- لو كانت كذلك لما تشبثت كل لحظة بمحاولة فرض سيادتك واذلالي.

- انك انت التي تغامرين بحبنا مقابل إثبات وهمي للذات.

- ألم يكن تميزي وحريتي الداخلية هي التي ابهرتك فيّ؟ ثم من قال إن اثبات الذات شيء وهمي أو أنه نقيض الحب؟ كل شيء في اصبح يزعجك وهكذا نحن ندور في دورة لا تنتهي.

قررا أن يختصما أو يفترقا. ان ينأى طريق كل واحد منهما عن طريق الآخر.

هكــــذا:

في لحظة القرار الصعب أراد أن ينزع عن نفسه سطوة القلق والضيق سلم نفسه لأمواج البحر واعتلى الاصداف ممسكاً بصهيل مكتوم يكاد يخنقه.

لم يلاحظ بعد ذلك كيف كانت تتأمله في حيرة وكيف حين دخل البحر حتى ذاب فيه رمت نفسها هى الاخرى لهذيان اللجة وشهوة السباحة دون ان تدرك او يدرك هو فيما بعد اختلاجه الوقت القادم والبحر يلقى بشفرة المخاض والترصد فيهما. كل واحد يصارع لحظة موت لا لحظة حب، لحظة بقاء لا لحظة صراع فج.

انك بعيد أيها الرجل كبعد نجمة في سمائها.

لو كان بإمكاني أن أرى ذرات هذه النجمة كان بامكانك ان تراني. هكذا انت في اللامحدود والمطلق والوهم وهكذا أنا أترقبك كما يترقب البحر بريقاً بعيداً.

هل رأيت كيف تتوحد خارطة الأزمان؟

هل رأيت كيف يستفيض القدر بالذي فيه؟

تجيئك امرأة طازجة وشفيفة كالصباح

وانت تعتمها بمسائك.

الساعدان يخفقان في وجه الأشباح البحرية الضاجة بالصخب والحصار.. ينتفض الموج وترتعش المياه تحت سكون الروح واحتدامها وهي تسلم ارادتها لشيء من الوهن.

في لحظة اخرى حرجة التفتت... كانت تبحث عنه. لمحته يتخبط مثلها في الماء. يرفع رأسه تارة ويغرقها في الموج تارة أخرى. بصعوبة شقت المسافة الافقية بينهما. لم تكن الا برهة وهو يصرخ باسمها اقتربت منه أكثر قرأت في وجهه كل أيقونات النداء والشوق والفرح.

على هامش الموت وولادة الأسرار اتكأ على احد ذراعيها فأخذت تبلبط بالذراع الاخرى.

لا نأمة غير المجهول والارتياب.

مرتجف في حضرتها وفي غواية المفاجأة. مقتربا من تخوم المعرفة الرهيفة حين تضج اللحظات بالغياب.

هذه المرة هى التي اتكأت على ذراعه وهو الذي جعل يتخبط في الماء بالذراع الاخرى. هكذا معا اتقنا فعل التناوب لتخطي بوابة العدم وهكذا كانا معا كأبهى ما يكونان دون مساومات من يتفوقّ على الآخر.

وهكذا ببساطة قال لها:

- في أزمان غابرة كنا معاً. كنا شيئاً واحداً.

قالت له:

- وفي هذا الزمان نحن أيضاً معاً.

قال:

ــ كنا معا حتى انفصل النصف عن نصفه الاخر ثم ظل يبحث عنه وما إن يجده يعود ليفرط فيه.

- هل كنت نصفك الحقيقي؟

- والا ما أحببتك كل هذا الحب

ــ ربما بعد ان اقترب الموت وكاد اليم يبتلعنا

- الحب لا يكتسب بريقه الا في الازمات.

- هل نسيت ما نحن فيه. ركز فقط على النقطة التي يجب ان نصل اليها.

- قد يكون هدفاً بعيداً.

- وقد لا يكون!

في الحضن الذي دخل فيه استمد قوة وحضوراً.

الطلاسم تحتشد وتفتت حصار الغياب. مسكون بها وهي مسكونة به وحدهما يدركان الان سر اللعبة وسر تلك الاحابيل التي يمارس الانسان طقوسها وهو يعتقد ان حياته مبنية على قوة مستمدة من تفوق وهمي. يتوحدان.

جسدان بزغا عنوة في غفوة الماء. يتحركان كما لو كانا نائمين. تهرول الاطراف مرفرفة على البحر الصاخب. تستل من شظايا الروح رعونة أزلية انقلبت الى غريزة خالدة للبقاء.. وربما قبلها أو بعدها الى غريزة الحب والاكتمال.

تزداد الهوّة اتساعا.. هكذا تخيلا فجأة وهما يتكئان على بعضهما في سباحة تبادلية جديدة.

يتحسس كل منهما أنفاس الاخر.

قال :

- ان نجونا لن نعود الى تلك الرعونة قط.

قالت:

- ان نجونا.

تكتظ كائنات البحر بهما. ترفو لهما قاربا يخوض في الجهات كلها ولا يتعب.

قال:

- الحياة امرأة ورجل.

قالت :

- بهما تكتمل العناصر كلها

قال :

- هل تعتقدين اننا سنصل الشاطىء بأمان؟

قالت:

- هل تعتقد اننا سنصل الى انفسنا؟

لو نجح الموت في الانقضاض على المسافة الباقية..

لحظتها لا يجدي شيء.

اصيب بالدوار والوهن. تماسكت

اصيبت بالدوار والوهن. تماسك

اليأس يلقي بحباله فوقهما ويهرول بعيدا لينسج شبكة عنكبوتية من التوغل في العتمة والغموض لم ينحسر الوقت عن الزبد... لم يعد بإمكان احدهما ان يستل اطرافه من الانتفاضة الضائعة في سطوة البرزخ المتذبذب بين الموت والحياة.

ألمهما يشبه الم الطهارة. يتطهران من نتوءات وهمية استنفدت اجمل ما فيهما وفي العلاقة الصمت المشدود يدرب حواسهما تلك اللحظة على المجازفة الاخيرة.

همس بصعوبة:

- كأني أرى أول القيامة

همست مثله:

— هل هي نبوءة ام مجرد لحظة متشائمة

همس ايضا:

- البحر لا يبتلع المتمرسين

مثله:

- التجربة وحدها تولد التمرس

يتخبطان معا في المجازفة. لماذا يجعلهما العراء صدفتين ذائبتين في القاع. لم يحتملا عدوان الطبيعة ورغم ان الهواء يسترق رهافته من وجهيهما الا انهما لم يجرآ على فعل الاسترخاء فوق سطح الماء.

— هل هو ناموس العلاقة ان يوجد دائما ما يكدرها؟

- تتحدث وكأنك درويش

هكذا يتوسدان البحر. يستلقيان على ظهريهما ويتجولان بعينه في الحزم الضوئية للسماء يغمضهما اتفعل مثله؟ تجد نفسها في رهبة جديدة تعانق الطبيعة فيها أطرافها الفسيحة.

ولاول مرة:

يتوقفان عن الكلام. يتركان جسديهما متقابلين تلامسهما ارتجافات دفيئة تتسرب من القاع ومن الحزم الضوئية الشفيفة. لكأنهما في بكارة الخلق الاول.

لحظة خرافية يدخلانها اول مرة يتوحدان فيها بجسد البحر... المزمور الاول في الطبيعة الساحقة او الحنونة كجسد الام المفقود. يستعيدان اساطير الاجداد حول الراحة المفقودة منذ ان تم الانفصال.

ينقلبان. الدفقة الجديدة من الطمأنينة تضرب الماء بساعديهما وترفرف بالقدمين.

من يراهما من بعيد يوقن انهما في نشوة السباحة أو انهما في اول الرحلة

* * *



رجل وحيد

سعيد الكفراوي ـ مصر

كان عليه اذا ما وصل مكان مدفنه كل خميس، معاينا مكان موته أن يشم رائحة الرماد، ويقف امام شواهد المدافن قارئا تواريخ الراحلين، وعبوديتهم الذليلة امام الموت، يجلس تحت ظل المستكة ويسمع العميان.

كانوا، وهو جالس على المصطبة، يقبض على عقفة عصاه يتأملهم الأربعة، من الصبيان برؤوسهم الحليقة، ووجوههم الشاحبة، العجفاء بدرجة مؤسية، بعيونهم المغمضة على الظلام، يتحلقون حلقة على رماد ككحل العين، يضعون اذرعهم في احجارهم ويهتزون بالتلاوة. «كل نفس ذائقة الموت وإنما توفون اجوركم يوم القيامة» كان يراهم قد رفعوا جباههم للشمس، ينتظرون رحمة الخميس، صدقة اهل الخير الساعين في درب المقبرة المبعثرة، آخرة للبقاء، مثوى للراحلين، يمتلىء بفيض غامر، ويدرك بضمير مستريح انه لم يعد ينتمي لهذه الفانية، لكنه ينتمي الآن، للورد، والشفاعة، ورحمة الخميس، وتلك الأبدية التى لا تفنى.

هبت ريح من الجبل فقاوم حنينه لعائلته الراحلة، وغمغم بغير ضنى «رحمة لنا ولأموات المسلمين».

نهض، وصلى في ركن المقبرة ركعتين، وجلس جلسة التشهد، طلب من المولى نهاية حسنة الختام، دعا بصوت خفيض ان يرحمه الله في الدنيا والاخرة، والا يجعله يموت وحده. كان يخاف الى حد الرعب ـ هو المقطوع في تلك الشيخوخة المتأخرة ـ ان ينساه جيرانه فتعلن رائحته عن موته. كان يحس، وهو في الثمانين من العمر ان الحياة طالت، وان وحدته ابدية، وشعر كأنه من زمن قديم، يواجه برد الشتاء، وحر الصيف ببدن رهيف، نحيل، وخطو يتعثر في حجارة السكك.

ختم الصلاة، ونهض مودعا العميان.

دبات العصا ذات العقفة، قدمان تسعيان في المسالك الضيقة، طنين لذباب أزرق، نساء في الجوار يوزعن رحمة الخميس بضنى الفراق، والشوق.

هيئة الشيخ العجوز تتحرك متعثرة في اتجاه مسكنه، كهلا يبعث على العطف، جلد على عظم، وقد اسقطت الايام لحمه كما يسقط الثوب عن البدن. شعر أبيض كثيف تحت طربوش، وعينان كليلتان لهما لون من ألم. يقف لحظة عندما يشاهد جمع المشيعين، وقد وضعوا نعش الميت المغطى بمفرش من الغزل الازرق المخطط امام فتحه المقبرة. توقف لحظة أشرع فيها

اصبعين، وقرأ الشهادتين وهمس لنفسه. ﴿إنا لله، وإنا اليه راجعون﴾.

خلف المقابر، عبر الطريق السريع قاطعا شارع الازهر، متجنبا صخب السيارات وزحمة الخلق آخر النهار. كان يمشي على اليمين غير مضطرب، اكتسب طمأنينة بالتعود، بالتسليم المطلق، لكنه كان يشعر بالخوف، والرهبة ازاء ما لا يقدر عليه.

كان يؤمن بأن الموت حالة انتقال من دار الفناء الى دار البقاء، حيث تلتقى الروح ببارئها، ولم يكن يشعر بالالم.

ما يضنيه أن يموت وحده، فتعلن رمته عن جسده.

ينهزم عندما يتخيل الناس بعد موته قد وجدوه متعفنا في سريره، يضرب كفا بكف «لا حول ولا قوة الا بالله. مات من ايام، ورائحته تزكم الانوف».

يحث السير مبتعدا عن مناطق الزحام، حتى اذا ما وصل البستان تأمل ماء النافورة، وتلك الزهرات الملونة النابتة بجوار السور، ونفحة من نسيم رطب تهب على البستان. وقف مستندا لحظة الى شجرة نخيل لكي يتأمل العصارة الحية، وبهجة الخضرة، فيما يتأمل البستاني يضرب بفأسه الارض، غاب في لحظة من ذكرى، وأحس بوجوده ينتقل الى زمان اخر موازٍ للحلم.

«لا شيء يغني عن شيء، نحن لا نعرف السر».

صمت، وأكل خديه بفكيه ثم همس لنفسه:

«لعل الموت يعلمني ألا افزع».

فكر في جارته الست «جليلة» التي تجاورهم من سنين، كيف عقد معها اتفاقا أن تطرق عليه بابه كل صباح، لا تتحرك من أمام الباب حتى يفتح لها، تطمئن عليه.

سنوات طويلة من الصباحات المتشابهة، يفزع من عز نومه على عجل، مرتديا جلبابه الزفير، وطاقيته، ويشهق بلقفة النفس عندما يرد عليها.

- نعم ياست «جليلة».. انا صاح.

ثم يفتح الباب فيراها بجسدها النحيل، مشمرة عن ساعديها، مكشوفة الرأس، تقف على بسطة السلم مرتدية ثوبا من الكستور المزهر، ولها وجه محتقن، وعينان تغوصان في ابدية لا ترى. يتأملها بإحساس غامض. كأنها تقف على باب موته. تحرس تلك الفتحة التى يوشك ان يلج منها حيث آخرته.

- صباح الخير يا عم «رضوان»

- صباح النور ياست «جليلة» نهارك فل.

يلتقط من فوق الشوفنيرة ما فيه النصيب يقدمه لها جنيهات.. كيس من الفاكهة.. قطعة من قماش.. ثوب من رائحة زوجته الراحلة.. كراسات لابنائها من المدارس.. بطاقة تموينه.. سنوات طويلة من العطاء رحمة ونور من حى يدب على ظهر الارض، ما تزال تتردد انفاسه، يود ان يعيش حتى اذا ما وافته منيته حين يحين الاجل دفن بما يليق بشيخ وحيد.

فتح باب مسكنه ودخل. كان يلتقط أنفاسه، تعبا من مشوار الخميس، ومن زحمة المدينة تأمل الضوء النافذ من شيش النافذة المكسور، وأحس بالسكينة رغم ضجيج أول المساء. جلس لحظة ثم خلع حذاءه، واستبدل بذلته القديمة المخططة، ثم نهض وفتح الدولاب، فهبت عليه رائحة من حنين. ملابس زوجته الراحلة معلقة بحالها، يعنى اوراق من ذكريات حسنة تأمل الجدران، الصور المعلقة، القنطرة الخشب التي تربط بين شاطئين.

خطا ناحية مطبخ البيت ليجهز لنفسه لقمة.

تذكر انه نسى ان يمر على الست «جليلة» يلقى عليها المساء، ويعطيها النصيب، ويؤكد عليها الا تنساه.

طرق عليها الباب، فلم يرد من الداخل احد. عاود الطرق فظفر بالصمت، والريبة.

- ياست «جليلة»..

لا احد في الداخل. اشتدت ضربات قلبه، انقبض صدره، مر وقت كاف، ولا مجيب:

- يا ست «جليلة».

كانت عيناه يغشاهما ضوء السلم، بينما يضرب الباب من غير وعي، سمع بابا يفتح، وصوتا يأتي من اسفل.

- من ؟

- انا عمك «رضوان».

- خيرا يا عم «رضوان»؟

- هى الست «جليلة»..

- سافرت هذا النهار لاختها في الصعيد هى واولادها.

- ستغيب؟

- العلم عند الله.. يمكن شهر.. يمكن اكثر.. يمكن اقل.. ربك يعلم.

انكسر خاطره، وأحس بانقباض، وتكاثف احساسه بالخوف، وقلة الحيلة.

خجل الشيخ الكهل من نفسه: ان يطلب من جيرانه ان يطمئنوا عليه كل صباح مثلما كانت تفعل الست «جليلة» وادرك لحظتها بأن الزمن يتوقف، وريح غريبة تهب من مسقط النور.

خاف من الدخول لسكنه، وخاف من النزول للشارع، لكنه قاوم مخاوفه وفتح بابه، ودخل ثم رد خلفه الباب، واحكم إغلاقه.

* * *

دين .. تدان

حسن م. يوسف ـ سوريا

عنـدمـا سمعت فهيمـة ابنهـا البكر مصطفى يقول ان أصل الانسان قرد لم تلعن أبـوه وأبـو المدارس وأبـو الـذي تسبب في بنائهـا ، كعادتها، بل حطت يـدها على خـدها وشردت مع أفكـارها وقـد خيب هذا أمل سليم، رفيق ابنهـا مصطفى، الذي لا يأتى لـزيارتهم الا عنـدمـا تحكه عظـام أجداده، فهـو يتلذذ بشتـائم فهيمـة التى تنـزل على قلبـه كـالعسل لـذا يحاول أن يستغضبهـا كى تلعنـه وتلعن سنسفيل أجداده. يومها ، كـانت عظام أجداده تحكه! لـذا تظاهـر بالغضب الشـديد، وصـاح في وجه صـديقه متفتفا نـاثرا لعـابه في الهواء كالجمل الهائج :

ـــ «قـرد يـاخـدك ويـاخـد هـالحكى! الانسان أصله قرد ياضلالى ! الانسان قرد ! أعـوذ بالله ! هـذا كـلام مـلاحدة كفـار ! مايخافون المنتقم الجبار ! سامعة ياخالتى فهيمة؟! سامعة كلام ابنك».

لمعت عينا سليم متوقعا أن تمطر فهيمه وابـلاً من الشتـائم عليـه وعلى ابنهـا وعلى المدارس وعلى علومها الكافـرة، لكن ظنه قد خاب ، اذ نظرت فهيمة اليه ببرود وقالت له بلهجـة مؤنبـة ـــ «عمال تفترى على رفيقك يـاحـرقوص الحصيـدة، يـامنتن ! أي لكن ياعمى ، صدق المثل : أبوك بصل وأمك ثوم فمن اين راح تجيك الـريحة الطيبة يـاوجه الشوم».

ضحك سليم مبلـذذا بهذه الشتيمـة ، قال متصنعا الانزعاج :

ـــ «أنـا بعمـري مـا افتريت عليـه ! ماسمعتيه عمال ينطق بالكفر قدامك!»

ـ «وايـن الكفر بكلام مصطفى يـا ابن عزيزة القرعة وعبود المعنطز؟!».

ـــ «مـاسمعتيه عمال يقـول انـه أصل الانسان قرد؟!».

قالت فهيمة :

ـ «وماله القرد، بسلامتك ؟ ماهو خلقه الله مثلك ومثله ! أشهد بـالله ، أنه قرد واحد بيســوى عشرة نســانيس مـن شكلك وشكله».

عندهـا حملق مصطفى في وجـه امـه دهشا ، ثـم ألقى خطابـا مجد فيه مـوقفها المتفهم للنظريـة الـداروينيـة، معتبرا ذلك بمثابـة انتصار للعلم، ودليل سـاطع قاطع على انها ابنـة أصل، غمـز مصطفى سليم فامسك الآخر بطرف الخيط وقال بحماس:

ـ «على ما علي انك كنت في الجيل الماضي عالمة كبيرة مثل ماري كوري».

نقـزت فهيمـة عنـدمـا سمعت كلمـة «كــوري» صرخت في وجـه سليـم بغيظ واستياء:

ـ «مثل كـوري يابزونك ، يـاأنـدبوري ، يـاقليل الأدب ! الله يلعن أبو الــلى نفضك ! ياشرشوح يابو لسان زفر!»

حـاول سليم أن يفهم فهيمة أن مـارى كـورى عـالمة كبيرة ومشهـورة في الـدنيـا كلهـا، لكنهـا لم تسكت إلا بعـد أن غسلتـه بوابـل من الشتائم المقـذعة التى لم تـوفر «كـورا» في عـائلتـه. لكن ذلك لم يشبـع نهم سليم لشتـائم فهيمـة. ومـا أن خيم الهدوء مجدداً حتى حـدق سليم في وجـه رفيقـه مصطفى ، ثم قـال متظـاهـرا بـالجديـة والإنـدهـاش كما لو أنـه قـد اكتشف أمـراً خطيراً.

ـ تعـرف ؟ البايـن ان كـلامك مضبوط ! إي بشرفي!»

التفت سليم الى فهيمـة ثم مـد يـده الى أذن ابنهـا مصطفى وشـدهـا الى أعلى كمن يقوم بتجربة في الكيميا ! ثم قال :

ـ « يخزي العين أذنه مـا أطولها ! شوفي ، شـوفي ! أكيـد هـالشي دليل على أنـه أصل الانسان قرد!».

قـال مصطفى غامـزا سليم من طـرف خفي:

«أنا مخول ! بشبه خالي هاني الخالق الناطق!

لم تكن فهيمة معجبة بـابنها مصطفى، لأنه ، مثل أبيـه ، رخو مع نفسـه ، قاس مع الآخـرين وهو فـوق ذلك قناص فـرص لا يوفـر أحدا ، حتى أمـه وأبوه ! لـذا شعرت بالغضب عندما رأتـه يغمز سليم من طرف خفي كما لو أنه يستخف بها، فما كان منها إلا أن زمت شفتيها وقالت لابنها محوصة عينيها :

ـ «أنـا ما أعـرف إذا كان أصـل الناس قرود ، مثل ما عمال تقول ، يانطفة حرامة! لكن أنـا متأكـدة ، انـه انـت ، وأختيـاري النحس أبوك ! مـا أصلكم قرود .. أصلكم ، أولاد أفاعي!».

لم يندهش ابنهـا لسماع كلامهـا بقدر

دهشتها هي ! فقد عاشت حياتها خانعة، طائعة، خاضعة، لها فم يأكل، لا فم يحكى ! وها هي فجأة بعد عشرين عاما من الخنوع والطاعة تشتم زوجها أمام ابنها ورفيقه!

كانت متأكدة أن ابنها الرخو النمام، سوف ينقل الكلام لأبيه الذي لا يعرف الرحمة، لذا توقعت أن يستغل الأب غياب أولاده عن البيت عصر ذلك اليوم، وينهال عليها ضرباً بنصاب الفأس، فيطرحها في الفراش لبضعة أيام، كما فعل في الماضي مرارا.

مضى الوقت ثقيلاً ، مليئاً بالهواجس، وعندما رأت فهيمة زوجها متجها نحوها في الموعد الذي توقعته ، أيقنت بدنو عقابها. وغمغمت في سرها : «جاك الموت يا تارك الصلاة!».

كان وجهه شمعياً، متشنج العضلات ، شديد الشحوب، وقد اعماها خوفها، في البداية عن رؤية التغير الذي طرأ على هيئته، فانكمشت منتظرة ماسيبدر منه. اندهشت عندما رأته يتهالك الى جانبها على الكرسي، بدلا من ان يحضر نصاب الفأس من وراء الباب ويشبعها ضربا كعادته . نظرت اليه بعينين متفحصتين، فلم تكد تتعرف فيه على زوجها الجبار الذي أذاقها المر منذ أن مات حبهما قبل سنوات طويلة كان سلوكه غريبا، لذا ظنت أن أمه التى تعيش في بيت أخيه قد أصابها شر . قالت له بجزع.

ـ «أمك بها شي!؟».

هز رأسه بالنفي ، مسبلا عينيه، راخيا فكه، كاشفا أسنانه النخرة المسودة من فرط التدخين، مرهفا سمعه كما لو انه يحاول انتشال ذكرى مطمورة بالطمي في أعماق روحه المليئة بالأشباح والظلال.

ــ «مالك يا ابن الحلال ! إحك سيحت ركبي!».

ــ «عفوك يارب ! ، العمر راح، كأننا لارحنا ولاجينا!».

في الفترة الأخيرة بدأت احسن أن يدا ما، تمتد الى جيوبى أثناء نومى أو أثناء غيابي عن البيت وتختلس ما أتركه فيها من نقود، وقد تأكدت من ذلك أول البارحة تماما ، فقد تركت في جزداني خمسمائة وخمسين ليرة، وعندما عدت ، لم اجد في الجزدان سوى خمسين ليرة فقط ، كنت متأكدا أن الفاعل هو إما زوجتى ، أو ابني مصطفى ! ولأني لم أستطع أن أعرف، بشكل قطعي أيهما الفاعل ، فقد وضعت في ذلك اليوم ، خمسمائة ليرة أخرى في الجزدان على مرأى منهما كليهما، ثم خرجت ، للعب المنقلة، كعادتي عصر كل يوم لكنى بدلا من الذهاب للعب المنقلة فى بيت محمود الشب ، درت حول البيت بسرعة وعدت اليه خلسة، دخلت الى الغرفة الوسطى ، المعتمة، التى تستعمل كزريبة وكمخزن للتبن. وقفت خلف الباب الواصل بين الغرفتين، كاتما أنفاسي منتظرا مجيء الحرامي ، كى أفش غلي فيه!

مضت ربع ساعة وأنا أنتظر وراء الباب، وعندما يئست تماما من قدوم الحرامي، ومددت يدي الى الباب أريد الخروج، سمعت وقع أقدام تقترب، وضعت عيني على ثقب المفتاح فرأيت ابنى مصطفى يدخل الى الغرفة الاخرى، على رؤوس اقدامه متلفتا حوله، اتجه صوب الجاكيت المعلقة بمسمار الجدار ، التفت الى الخلف، ثم مد يده الى جيب الجاكيت الداخلي وأخرج الجزدان.

سحبت الباب بعزم مندفعا نحو ابنى المنهمك باخراج الخمسمائة ليرة من الجزدان بهت الولد عندما رآني، فوقف في مكانه وقد شلته المفاجأة. اطبقت بيدي على صدره، لففت قميصه على يدي وهززته صارخا :

ــ «يا ابن الكلب ! علمناك بالمدارس حتى تصير حرامى».

دفعني محاولا التملص من قبضتي ، فما كان منى إلا أن رفعت يدي وهويت بها على خده.

صاح بي :

ـ «لا تضرب!».

رفعت يدي أريد صفعه مجددا فأطبق بيده على معصمي صائحا بلهجة مهددة :

ـ «قلت لك لا تضرب!».

رفعت يدي فرفع يده ..!

حلمك يارب ! خمس وثلاثون سنة .. كأننا لارحنا ولا جينا!

كان قمباز أبي معلقا في نفس المكان، وقد جئت كي أفعل نفس الشيء، فأندفع أبي نحوي من نفس الباب، وأمسكنى نفس المسكة، وهزني نفس الهزة، وصفعني نفس الصفعة، فصحت به بنفس الكلمة : «لا تضرب» وعندما حاول ضربي من جديد كما حاولت ضرب ابني، أطبقت بيدي على معصمه وصحت في وجهه بنفس الكلمات:

ـ «قلت لك لا تضرب!».

وعندما رفع يده ، رفعت يدي ...!

حلمك ياحليم ! كأننا لارحنا ولا جينا!!

هزت فهيمة زوجها وقد أفزعها شحوبه الشديد، صاحت فيه بلوعة :

ـ «احك يابن الحلال قطعت قلبي ! إحك».

حملق ابراهيم في الفراغ وهو يرى تلك الذكرى تنبثق من أعماق ذاكرته المليئة بالطمي والاشباح والظلال، ارتعشت شفته السفلى، وتشنج حنكه كما لو أنه يختنق أو يوشك أن يهوي.

لم تكن فهيمه قد رأت زوجها في مثل هذه الحالة مطلقا فأخذت تهزه من كتفيه وقد انتابها الذعر :

ــ «بسم الله الرحمن الرحيم » مالك يابراهيم ؟! احك ، قطعت قلبي».

ابتلع ابراهيم لعابه بصعوبة هائلة، ثم نظر الى زوجته وقد اخضلت عيناه بالدموع، كان في عينيه اعتذار وشيء من الحنان القديم، انفجرت فهيمة بالبكاء :

ـ «احك ياإبراهيم ! قطعت قلبي!».

«حلمك يارب ! نفس النظرة ، نفس الحركة، نفس الصرخة، نفس رفعة اليد!!».

غمغم ابراهيم بصوت مسموع :

ـ «والله لو ضربت أبي لكان ضربني!».

سألته فهيمة بلهفة :

ـ «قصدك مين ؟!».

هز رأسه بشرود ، غمغم قائلاً.

ــ «هي حكاية قديمة ! قديمة كتير، كتير!».

غمغمت فهيمة بقلق :

ــ «ماعم افهم عليك! كأنك عم تحكي بالتركي!».

هز رأسه بأسى، تنهد كمن يرى عمره ممتدا خلفه ، قال بلهجة متحسرة:

ـ «أي ، لا تؤاخذيني يا أم مصطفى، أنا طول عمري كنت احكي بالتركي!» ، ثم نهض متثاقلا، وسار نحو بيت محمود الشب حيث اعتاد أن يلعب المنقلة عصر كل يوم.

* * *

وحشة المكان

محمود الورداني ـ مصر

تثاءبت وتمطت فى فراشها تغالب الرقاد، وتحاول الانفلات من تلك القبضات الثقيلة على الرقبة والكتفين، ثم تضغط فجأة على الترقوة، كان الوجع ينتشر وينفذ فى العظام، لكن ضجيج الصباح لايقاوم... صوت المرأة التى تغنى فى مذياع قريب او أصوات النسوة خلف الابواب والعربات والباعة شأن كل صباح.

وضعت براد الشاى على النار وضغطت على زرار المسجل ليرتفع الصوت المشحون مثل صوت طفلة.

ساعات با قوم وقلبي حزين

اطل بره الباب يأخدنى الحنين. *

ابتسمت لنفسها وهى تخلع قميص نومها على باب الحمام وعندما خطت لتقف تحت الدش، تحسست بيدها شأن كل صباح، مكان ثديها الايسر، وقالت لنفسها انه يزداد قبحا وفظاظة، وقالت ايضا ان الجراح استأصله بوحشية وغشم وترك بدلا منه آثار الجراحة صاحية تفغر فاها.

انهمر الماء يبلل شعرها، ومضت تدعك جسمها باللوفة والصابون، وتشم جلدها، وتعود لتدعك اكثر، هذا التعب كل صباح، اغسل جسمى كل صباح، واشك فى اننى تخلصت من اليوم السابق بعرقه وغباره وكلامه وضجره لن اتخلص منه مطلقا.. هكذا قالت لنفسها وهى تجفف بدنها.

اختطفت من دولابها قميص نوم نظيفا، واستعادت جسمها قبل ان يكتمل جفافه للمرة الاولى منذ استيقاظها: مبللا وصغيرا بحجمه الذى تعرفه بثدى واحد وشعر قصير تمشطه الى الخلف مبلولا مايزال، وتقطر منه حبات الماء باردة على جبهتها وذراعيها وعادت الى المطبخ وصبت الشاي لنفسها، ثم جلست بجوار الثلاجة امكن لها ان تلمح جانبا من الشارع عبر النافذة، فيما كانت تنصت للبنت التى تنهى الوجه الثانى من الشريط مودعة:

باي باي يا أحلي ذكرياتنا*

تعودت ان تقضى ساعتها الاولى بعد نهوضها من الفراش فى لملمة ما حولها من اشياء موشكة على الهروب تذكر نفسها وهى ترشف الشاى سأقوم الآن وارتدى ملابس اليوم السابق المعلقة على الشماعة، نعم واذهب الى المؤسسة، قومى يا نادية اختطفى ملابسك واستعيدى ارتجافتك اليومية من ملمس الناحية اليسرى الخالية.

هالها زحام الشارع بعرباته المحملة بجنود الشرطة والامن المركزى والحراسات فى عربات صغيرة وبوكسات وضباط كبار ينتشرون بملابسهم البيضاء، يزعقون فى الناس بغضب، ويجأرون فى اجهزة لاسلكي يقبضون عليها، تذكرت انهم يفعلون هذا كل صباح منذ زمن بدا لها بعيدا حتى بات الامر مضجرا فالازدحام يشتد والعربات تكاد تتصادم وهى تطلق نفيرها المجنون الغليظ.

تصل لاهثة الى المؤسسة تشرب شايها الثانى ثم تشعل سيجارتها قبل ان تفتح اوراقها ويتبادل الولد والبنتان الذين معها فى الحجرة حديثا عن فيلم «جوما» الذى عرضه التليفزيون فى الليلة الماضية.

فى البداية كان عليها ان تترجم اسعار العملات ثم بورصة الاوراق المالية لبلدان اوروبية وعربية، وبعد ذلك تقرير طويل ركيك نشره الكونجرس الامريكى حول استراتيجية السياسة الخارجية الامريكية فى نهاية القرن وملء الفراغ الذى كان يشغله ما يسمى بالاتحاد السوفييتى السابق.

انتهت من قهوتها الثانية، ورفعت وجهها تكاد تبتسم للبنت المطلقة البيضاء بعيونها السوداء الواسعة المدهوشة، كانت تحكى لهم عن حادثة «مصر الجديدة» قالت ان الشرطة اطلقت قنابل الـ «آر. بى. جي» المضادة للدبابات على شقة الولد وابيه اللواء، وسمحوا لأمه فقط ومعها الشغالة ان تقفزا وتغادرا الشقة وقال الولد ان «مصر الجديدة» لم تنم ليلة امس من صوت الرصاص، احست نادية بحيرة، فهى لاتقرأ الجرائد مطلقا، ولاتطيق إلا ان تمر بعينها على السطور دون ان تفهم شيئا، وخافت ان تسألهم عن السبب فى كل هذا، لكنها تبينت ان جانبي فم البنت الخمرية الجالسة عن يسارها ملوثان ببقايا القهوة الداكنة وهى تصيح قائلة ان الولد الذى قتلوه وقتلوا اباه معا، ضرب ابن احد المسؤولين امام حمام السباحة فى «الشيراتون» وقامت نادية فجأة قائلة:

«سلام يامنى... سلام يا جماعة...»

طارت الى الخارج وقد تلبسها خوف مفاجىء، كان الشارع خاليا على نحو يثير الريبة فى مثل هذا الوقت، وحل عليها صداع الخوف الذى تعرفه منهكا باهظا، عبرت الشارع لتقف على الناحية المواجهة تستوقف سيارة اجرة.

بدا لها السائق شبيها بيوسف الذى تزوجته لشهور قليلة، واكتشفت فى نهاية الامر انه يشبه كل الرجال الذين داست عليهم بقدميها دون هوادة، والآخرون الذين القوا بها لتنتهى الى الرحيل لعدة سنوات، وتنقلت بين قبرص واثينا وروما وكرهت باريس، غير انها احبت «قطالونيا» ورغبت ان تعيش كل عمرها هناك وسرعان

ما وصلها خبر موت امها فعادت ادراجها.
نزلت قبل الميدان، وجعلت تتلفت هنا وهناك فى وقت الظهيرة الخالية وانتهت الى الركض من لهيب الشمس يلسعها وهى تفكر فى انها لن تنسى ان ترفع سماعة التليفون فى موعد مكالمة «ابراهيم» فى الخامسة.

وارتبك كل شىء عندما سمعت رنين التليفون وهى واقفة على باب الشقة تبحث عن المفتاح فى حقيبتها، كان الرنين قويا والفاصل بين الرنين والذى يتلوه قاسيا يخدش اذنيها لم يعد التليفون يرن إلا فى الخامسة موعد ابراهيم، وفيما عدا ذلك، كان اى تليفون يحمل لها املا غامضا لايتحقق واخيرا وجدت سلسلة المفاتيح بين اصابع يدها اليمنى، بينما هى تبحث داخل الحقيبة بيدها اليسرى.

لما وصلت الى منتصف الصالة، كان الرنين قد انقطع، تمنت فى هذه اللحظة ان ترمى بنفسها فى الفراش كما هى وتنام لساعات وساعات حتى تذهب الى المؤسسة فى اليوم التالي، انحرفت الى المطبخ وفتحت الثلاجة ثم اخرجت زجاجة ماء وجلست بها فى الركن تتطلع الى النافذة، لكنها كانت مغلقة ولايبدو شىء من خلف الزجاج المترب، فراحت تحدق فى المنضدة الخالية الصغيرة وحولها المقاعد الثلاثة مقعد كانت تجلس عليه امها قبل ان ترحل، والاخر كانت تجلس هى عليه، بينما يظل الثالث خاليا بينهما.

عاودتها تقلصات بطنها، وانحنت تلم جسمها إليها، قبل شهر فاجأها ابراهيم يوم عيد ميلادها الاربعين ودعاها الى «المريلاند» قامت بغتة وطلبت منه ان يركب معها سيارة اجرة وينزلها قرب بيتها ثم يكمل هو. لحظتها تمنت لو انه كان لها منذ عشرين عاما بدلا من كل هذا الذى جرى لها، وابتسمت قائلة... نعم.. ونعيش فى تبات ونبات ونخلف صبيان وبنات... وكانت قد انهت علاقتها السابقة قبل سنتين، وخرجت من المعركة منهكة ومنتهكة تماما ليتلقفها ابراهيم وتتلقفه بعد عامين.

وحتى يوم عيد ميلادها كانت موقنة انهما سيظلان معا صديقين حتى لو احبت رجلا آخر، فابراهيم هو الوحيد الباقى لها وكل شىء عابر لكن كل شىء بدأ فى هذا اليوم، وراح يتسرب ويقف حائلا دونها ودونه، ثم افتعلا معا مشاجرة كالت له خلالها شتائم مفزعة ولم ترحمه حين احست برغبته فى ان يصالحها وينهى الامر.

نهضت لتفتح الثلاجة وتعيد زجاجة المياه.. وحين تبينت انها لم تمسها بعد، تجرعت رشفات قليلة ثم حدقت داخل الثلاجة وحملت بين اصابعها قطعة صغيرة من الجبن، وبيدها الاخرى اختطفت بضع حبات من العنب وجعلت تمضغها وهى تتقدم الى الفراش، تعودت عيناها على الظلام، وحل عليها ذلك الكسل الثقيل وفكرت: لو استطيع فقط ان افتح احدى النوافذ كانت الرطوبة الخانقة والعرق الذى اخذ يسيل تحت ابطيها ويبللها، يدفعها دفعا نحو الحمام، لكنها خلصت قدميها من الصندل ولمت ساقيها وتمددت فوق الفراش مفتوحة العينين.

خطوات قصيرة قطعتها حتى وصلت الى باب الشقة، كانت الطراوة تلطمها على مهل وهى تهبط السلالم منحرفة الى الميدان، كانت تشعر انها تخففت من ملابسها، هل استحمت؟... لم يكن هذا الانتعاش الذى احست به يغمرها يعود فقط الى حمام اخذته ونظفت يديها بقسوة، بل لانها كانت تمضى فى طريقها شأنها كل مساء.

هاهو الليل قد حل وملأ الارجاء، وقدماها تعرفان طريقهما نحو الشجر الليلي المتكاثف يحجب الدنيا، اما هى، فكانت تغيب وتغيب كأنها تخطو فى الهواء ترغب فى ان تسندها ذراعان او تفتح عينيها، رائحة النيل الثقيلة وعطن الشاطىء، ثم الزفارة الخفيفة تدفعها الرياح، كانت تعرف الشجر المتكاثف من جاذورين ونخيل واشجار سامقة لها ثمرات حمراء ضخمة تلمع فى الليل، لكنها تنتظر السمكات بلون الفضة تلوح لها

مثلما تعودت، وخافت ان تكون قد تأخرت، وهى تخترق بعيونها كل ما حولها، كانت تكاد تسمع صوت السمكات قبل ان تراها، اين السمك؟.. هل تركته وراءها دون ان تراه.

اسرعت تجرى وتجرى وقلبها يغادرها حافية تدوس على الاحجار الصغيرة المسنونة، دفعها الالم للصراخ والصراخ، تستعذب بوحشية تمزق جلد قدميها وانبثاق قطرات دم تسيل وتسيل كل شىء حاضر وتستطيع ان تلمسه بيديها لاشىء خارجا عن ارادتها فى هذه اللحظة.

وهى تجري وتجري نحو الشاطىء
وهالها ما رأته وصاحت: كل هذا لي..
كل هذا لي علي ان اواريه التراب واتخلص من هذه الرائحة المتاثة لكل الفواكه الداخلة فى العطن القابض المبهم، تلك ثمرات المون، قالت لنفسها، غضة صفراء اسودت اطرافها ولانت مستكينة بجوار مثيلاتها هنا عناقيد عنب وهناك ثمرات بطيخ مشقوقة ونائمة تبدو حمراء ناضجة تين داكن وحبات مانجو ضخمة ساحت اطرافها، ثم بلح احمر، وآخر اصفر، وبنى، واكواز شمام تتألق صفرتها الناعمة فى الليل، كان يمكنها ان ترى اكواما اخرى من الاناناس، وهاهو حقل تفاح كامل مكوم وعطن فى اجولة مضى اوان انقاذها من الموت بل ان الخوخ والبرقوق والتين الشوكى كان يصطدم بقدميها المزقتين. وهى تجأر صارخة تحاول الانفلات بمزيد من الركض.

ساعات ولعب صغيرة تلوح هنا وهناك... دببة وقطط وجياد موشكة على القفز وجنود صغار وبالونات طائرة وسفن ودراجات وطائرات وزرافات بل وأسود مفتوحة افواهها وبشر آليون تخشبوا فى وقفتهم تحت السماء بنجومها الثقيلة.

* * *

* من اغنية للشاعر صلاح جاهين



عبدالله خميس ـ عُمان

عني اتحدثُ اذ أقضم التفاحة العشرين..

أمامي تتناثر نتوءات الوقت... هي ذى دقيقة اغلقتها على الآتى «هنالك حيث اتمدد مخصيا مكفنا بآثامى، تنبشني تطوافات العفن المنبعثة من جثتى، النبيذ علي ثيابي والسجائر المشرئبة تحتي، ونهداك يتمرغان بوحلي الذى فرغت للتو من التقيؤ عليه.

اقوم لافتح الشباك.. لافتح الشتاء.

تمشط عيناى شعر «عبري» المنسدل على حاضرة المكان... غبار واتربة، والبرد قاس، ولكنه ليس عذولا.

ترتفع الجبال بصلف كصعاليك تبصر وحدها ما سيحدث حتما.

اقضم تفاحتي... تعول الريح فتفسد غيمة الشعر المنسدل على خاصرة الزمان.. غبار ينفلت كزوائد الوقت الميت... اوراق تتطاير... صفعة هواء تغلق على الشباك فيفجؤنى بصرخته المؤلمة.

«تبا.. انهم الجن من فعل ذلك».

اقضم تفاحتى بلا تلذذ.

تدخل امرأة... احاول التعرف عليها من اين يأتى هذا الشبح الذى ما يزال يحمل ملامح النطفة التى كنتها.. اعرفك... انت امي.... تبتسمين.

«مالك واقف فى ذا البرد حيث الشباك، باغي تعوق ولاباغي تعوق».

ابتسم ببلادة... اقضم ـــ للمرة الاخيرة ـــ تفاحتي حتى آتى عليها، اقذفها من الشباك الذى عاودت فتحه مجددا.

«اشوفك ما عندك شغلة غير توكل ذا التفاح... مو منه من الفايدة... مرياحي وبس..»

تخرج امي

اقفل الشباك، والغبار المنفلت ما يزال يطوف بالخارج

***

ولما كنت تواقا لنبوءة توزع لقاحاتها فتشذ عني دمائى لانتشر مذعورا بالرعد مصلوبا بالتراتيل البدائية... وكان الليل يترجل عن صهوة صبواته الغائرة «كأول مسمار بنعش الرؤيا» استمعت جوارحى لوشوشات الطير تخاتل الخليفة وتلوذ بالصمت اذ ادنو.

وكا لمسافة الواصلة بين نبيذى وفمى وعلى غفلة منى اطعت الصمت فانهالت سناجب الكلمات تتقافز والقلب جرذ تقطر من وحشة الادعية.

استل تفاحة جديدة... اقضمها.. اقوم لافتح الشباك، لافتح الشتاء البرد قاس، ولكنه ليس عذولا.

«لو أنى استظل بهدب نهديك كما يستظل الصوفي بشجرة الرموز، لو انك تهطلين علي او آتيك بقمح شهوتى وانثره علي عينيك ذات ليلة ساقطة من روزنامة الزمان... لو انى فى الليالى الماضيات قاومت رعشتى وانت تعتصرينني كغمامة... لو انى ابوح باسمك الآن فحسب... لو انى»..

اقضم تفاحتي بلا تلذذ وامامى تتناثر نتواءت الوقت..

المساء يتفصد حميمية لصباحات ما امتزجت بها ظمأنا.

عذابات حنين تصاعد نشوى بمخاضها، تدافع خلفها ارانب

لهفتي للفرح المنسل من اعضاء الذاكرة، الذاكرة النافقة كزوج من الاحذية البالية.

«لو ان شيئا ينزلق من نطفة الزمن فيتخلق في رحم هذا السديم الكوني... لو ان ما تكسر يتثنى، لو ان خلقته تتكامل فيولد من جديد،لأومأت للذى ما تكور بعد عله يأتي».

امسح ببصرى الافق... غيمة الشعر الرابضة على المنحنى

يدخل البرد الى من حيث لا اعى.

«لو تتكسر عظامى الآن كسدرة سحروها فماتت»

اقضم تفاحتى ببطء... هى الاخرى لا طعم لها.. اتأملها.. لو ان التفاح ينمو فى عبري!

***

البرد قاس، ولكنه ليس عذولا...

اتنزل كالليل على منعرجات المكان... اطوف بالنخيل واطوّح بنتوءات الوقت.. اغازل شجيرة صغيرة... تحصد شوكة اصبعى.

«لو اشاكس الجبال الصعاليك هل ابصر ما سيحدث حتما».

اقضم تفاحة اخرى هربتها الي

الريح فى جسدى وعني سوف اتحدث اليها.

يتنزل الليل... يتمدد على خاصرة عبري، غبار ينفلت واوراق تتطاير والبرد يدخلنى من حيث لا اتذكر.

الريح فى جسدى، وعني سوف اتحدث اليها...

عن أهة كفنتها اللذة بطمى الخصوبة فاستقال البحر ونزحت المواسم قبل التمزق والانسلاخ.. عن شامة استوطنت صدري وما اكتسى بالزغب بعد.. عن جسدى الخجول يوم ارضعته الارض خواءها فانتفخ، فلما استوى على الليل تهرأ.. عن وجهى الذى تعهرت عيناه بغبار الصحراء فتجلفن وتسوقن وتوحشن حتى تأنسن ثم انفجر... عن لغة حاول ان يشق بها الحجب فتشققت جمجمته الى ما ليس يعرف من كلمات وخطايا عن انثى راودته فاعتكف بجليد غرفته المطلة على شرفة الابدية.

عني - للريح - اتحدث وانا اقضم تفاحتي بتلذذ. امتصها، امتصها بتلذذ كما امتصصت نهديك فى تلك الليلة وانت تعتصريننى كغمامة.

كما لو أنني صليت بينهما.. كما لو اننى يممت شطر الريح... حيث الريح هاجت».

امتص تفاحتي بتلذذ وشبق

كان نهداك — ليلتها — بحجم تفاحتين... امتصهما واشتهى نبيذى لأتحد بي.

«لو اننى ابوح باسمك الآن فحسب».

تصمت الريح... اقضم التفاحة بلا تلذذ... تنسكب عيناي عليها... انها فاسدة!

***

هى ذى دقيقة اغلقتها علي... تنسربين اليها.

كانبجاس السؤال... كاختلاس المحرم من سفر القداسة.. كاللذة خاتلها الألم... كالبكاء سيان النسيان كالطريق اعود اليه ولا اذكر انى سلكته.. تنسربين الى لحظتي المغلقة.

اقوم لافتح الشباك.. لافتح الشتاء

امسح ببصرى الافق... غيمة الشعر الرابضة على المنحنى.

التقط التفاحة المائة.. لها اتحدث

«لو يتثنى ما يتكسر، لو يتخلق من نطفة الزمن.. لو يولد من جديد... لو... لو... لو تتكسر عظامى الآن كسدرة سحروها فماتت».

اقضم تفاحتى برتابة..

عبري الغبار والاتربة والسدرة العتيقه لتى لاتثمر تفاحا...

الريح تعول فينفلت الجن كزوائد الوقت الميت... اوراق تتطاير، والشباك مفتوح يدخلني منه البرد من حيث لا اتذكر، لا اعى.. انه قاس، ولكنه ليس عذولا.

اقضم تفاحتى المائة برعشة... واتحدث عنى، اذ اخطو نحو النهاية ببذخ.

«لو استطيع ان ابوح باسمك الآن فحسب، لأومأت للذى ما تكور بعد عله يأتي... لأسكب فيك انطفائى من اول الدائرة الى آخر المثلث، متوسلا مبشرا انى اكون فلا تنطفى ناري إلا بك».

تدخل امرأة اعرفها انت امي

«تو بعدك ما عندك شغلة غير ذا التفاح... مو منه من الفايدة مرياحي وبس.»

احاول ان ابتسم... صفعة هواء تغلق علي الشباك فيفجعني بصرخته المؤلمة ويواري عني عبري، غيمة الشعر المنسدل على خاصرة الزمان...

بوحشية اعصر جدث التفاحة بين اصابعي.. اندفع راكضا الى الحمام...

* * *



الحُلم

آمنة بنت ربيع سالمين ـ عُمان

«اربع مرايـــا على اربع جهات فوق الخشبة ـ المرايا مغطاة بقماش أبيض ـ ينتصــف المرايا كرسي هزاز ـ فتاة تجلس فوق كرسي شبه نائمة ترتدي ثوبا أسود مع مكــياج خفيــف وينســدل شــعرها عــلى جانبي الرأس ـ تــدق الســـاعة ثــلاث دقـــات. تتوقف الســاعة ومـــازالت الفتاة نائمة، تدق الســـاعة دقــة واحـــدة يأتـــي صـــوت عصـــفور من الســـاعة التـــي تـــلي الـــدقة الواحــدة ـ تنهــض مبتســـمة بصــفاء وحـــب»

الفتاة : سيأتي الان، هذا موعده

(تتجه نحو المرآة رقم (١) وتـزيل عنها الغطـاء، ينبعث ضوء قـوي في العتمة مما يفـزع الفتاة التي تـرجع للخلف صارخـة بقوة)

الصوت ١ : هل اخفتك؟

(الفتاة تتحدث وهي بعيدة عن المرآة)

الفتاة: من أنت ؟ ومـاذا تـريـد ؟ وأين ذهب صوته؟

صوت ١ : صوت من ؟

الفتاة : صوت حبيبي الذي اعرفه

(يضحك الصوت بقوة وسخرية)

صوت ١ : هاها حبيبك ؟ لقد سافر

(تقترب الفتـــــاة مـن المرآة ببـطء واندهاش)

الفتـــاة : ســـافـــر؟ ومتى ولماذا؟ لم يخبرني برغبته في السفر

الصوت ١: ومن أنت حتى يخبرك؟

الفتاة : انت لا تعـرفنـي حقا ؟ (بقـوة وغضب)

أنا الجميلة بين النساء (بلطف وخبث)

الصوت ١ : ها ها ، الجميلة اضحكتني بكلامك وادعائك الـرخيص هذا. أنت لست الا واحـــدة من هـــؤلاء الاطفـــال الـــذين تخرجهم الارض لنا كل عـام، اطفال في عمر البـارود، اطفال يحترقـون وحول عيـونهم غشاوة من سواد

الفتاة : هل تقصـد انني طفلـة (تشير بيدها الى نفسها)

الصـــوت ١ : انت لست طفلـــة كما تتـــوهمين يـا صغيرتي، أنت كـائن اسير ومكبل بـالأفاعـي والقيود ، كـائن تحملين بين راحتيك بحـرا من الهمـوم والحسره، لذلك لا تقدرين على الحراك.

(تصرخ الفتاة بعصبيـة واثناء كـلامها تتحـرك وتقفز هنـا وهنـاك محاولة ابـراز جمال جسـدهـا الصـارخ. بحـركـات استعراضية راقصة)

الفتاة :اسكت لا تقل ذلك أنـا الجميلة بين النســاء، من قال لك انني لا اقـوى على الحراك؟ انظـر أنـا أسير واقفـز وأرقص (تـرقص على صـوت موسيقى بـاليـه) هل رأيت إنني ارقص وأطير ، بل واجيد الغناء ايضا اسمع (يقاطعها الصوت)

الصوت ١ : يالك من بلهاء وتريدين ان تغني أيضـا ؟! ماذا تـريـدين أن تغني ولا شيء حـولك الا الصمـت الـرهيب، المليء بـالتوجس والقلق (تقترب الفتـاة من المرآة وبصوت مرتفع)

الفتـاة : أيها المعتـوه، اين التــوجس والقلق اللـذان تتحـدث عنهما انت لا تـرى جيدا، نعم انت لا ترى الا الظلال.

الصوت ١ : تتحدثين عن الظلال؟ ومن أنشأهـا ايتها المسكينـة؟ ان بداخلك رغبـة رعناء في الهروب يصاحبهـا خوف مجهول من القـدر، انني اعـرفك اكثر ممـا تعـرفين نفسك.

(تبتعد الفتـــاة وتقف في زاوية بعيدة)

الفتـاة : مـا أنت الا مجنـون، كيف لا يعـرف المرء ذاتـــه، هل انت خبير في تحليل الانفس؟ هل انت طبيب نفســاني (تضحك بـاستهزاء) اراهن على انـك مريض هـارب من البيمارستـــان وقـد ضل الطـــريق (تضحك) أليس كـــذلك ؟ أيها المسكين الضـال تكلم ثـرثـر فـلا فـرق بينك وبين الببغاء، (بحـزن ومسكنة) اني اشفق عليك ايها الضـــــال، تكلم، اننـي اسمعك فعلى العـاقل ان يستمع طالما ان المجنـون يتكلم (تضحك بسخرية)

(يتصـاعـد دخـان وتتـداخل اصـوات موسيقـى مع الاضاءة واثناء ذلـك يتحدث الصـــوت بلهجـــة كمن يقـــوم بتنــويم مغنـاطيسي ويـوجــه اوامـره للفتـاة التي تمتثل لها)

الصـــــوت ١ : اجلسي ، اجلسي (تجلس الفتاة) تمددي الان على الارض (تتمـدد) في عمـر الـزمـن الـذي لم يجيء، انت الان في المهد، تنامين كـالجنين في سبات من الموت، انت الان تنـامين ببطء والـزمن يســوطك بسياطه خشيـة النزق الاليم هل تسمعين ؟ انت الان تحلمين كامرأة حمقاء كـالاطفال الحمقى انت الان تحلمين بـزمن قد يجيء، فيـــه المطــر يعبث بـــالارض، انت الان تتـوجعين تتـوجعين.. انهضي يـا صغيرتي وتعـــالي إلي (تنهض بتثـــاقـل) احبي على الارض وتعـالي الي (تحبـو مثل الاطفـال) قفي الان وتعـالي اليّ حيث النهــايــة (تقف وتسير مثل النائم حتى تصل نحو الكرسي، تجلس عليه وتتأرجح بـه ـ تفيق فجأة مما كانت فيه وتقف)

الفتـاة : اين كنت؟ (تضع يـدها فـوق رأسها كمن تحاول ان تتذكـــــر شيئا) هـل كنـــت أحــــلم؟ آه رأسي وجســـدي يؤلمانني، لا استطيع ان اتذكر شيئا

صوت ١ : ياصغيرتي؟

الفتاة : نعم. من يناديني؟

صوت ١ : انا الصـوت اناديك من وراء الجبل

(تتلفت الفتاة من حولها)

الفتاة : الجبل؟! لا يوجد جبل هنا، اني ارى فقط منخفضا

صوت ١ : منخفض؟ إن الحواس تخدع أحيانا

الفتاة : الحواس؟

الصوت ١ : نعم الحواس انها لا تقـدم لنا الحقيقة اطلاقا

الفتاة : الحقيقة؟! وهل تعرف أنت أين الحقيقة؟

الصـوت ١ : انـــا لا اعـرف مكـــانها بـالضبط ولكني اعـرف ان الحقيقة أزليـة وهي كالمدى اللامتناهي

(تقترب الفتـاة مشيرة بإصبعها نحـو المرآة)

الفتاة : وتدعـي أنك تعرفني أكثـر مما اعرف نفسي انك كاذب وافاق

الصوت ١ : نعم اعرفك ولكني لا اعرف مكـانك بالضبط في جـوهر الحقيقـة، فقط أراك صغيرة وبلهاء.

(تصرخ الفتاة كمن اكتشفت شيئا)

الفتـــاة : أنت تـــراني فقط ولكنك لا تعرف حقيقتـي، لقد خدعتك حـواسك كما خـدعتني أيضـا حـواسي في تلمس ورؤيـة الامور على حقيقتها (تضحك باستهزاء)

انت كاذب.. كاذب

(يتحدث الصوت وتبتعد الفتـاة ظاهرة له ظهرها)

الصـوت ١ : نعم كـاذب، وانت كـذلك كاذبة تقول دائما الحقيقة

الفتـاة: أنـا كـاذبـة ولا تقـول دائما الحقيقـــة ، آه دائما (تضع رأسهـا فـــوق معـدتها كـمن يشـعـر بألم حاد وشديد) آه

الصوت ١ : مـمّ تتألمين ؟

الفتاة : أنا لا أتألم اني اتـوجع، اشعر بـآلام حـادة في بطني، كـلا في رأسي (تضع يـديها فـوق رأسهـا) آه يـا رأسي، صـداع غريب وملل غريب.

الصوت ١ : هل قلت ملل؟

الفتاة : نعم قلت ملل، (تنظر اليه بقوة) لقد مللت هـذا القمع هذا الالم، (تتجـه نحو الصـوت) ان عواطفي تتحطم، وانفعـالاتي اللـذيذة تختفي، ومشـاعـري تنغلق آه إني اتـوجع (تضع رأسها بين يـديها) (تجلس فـوق الكـرسي وتتحـدث بألم) إنها تضغط علي بقـــوة، انها تـؤلمني، (تقف ومـــازالت تتألم) بدأت افقد الاحسـاس بالاشياء، إني افقـد الاحساس بـالحب والامن آه أكـاد أن أتقيأطعم الامومة والحليب آه يا بطني آه يا رأسي اريـد ان استفـرغ (تصـدر صـوت استفـراغ) اين الـزبـــالـة (تخرج مسرعـة وتصدر صوت استفراغ). (اظلام)

(تدق الساعة ثلاث دقات. تدخل الفتاة مرتدية ثوبـا تتداخله نقشات ورد متفتحة، لونـه يميل للبهجة. تـربط شعرهـا بمنديل طـويل يسحب على الارض تجلس فـــوق الكـرسي وتتحـرك به وتغفـو قليـلا، تـدق السـاعة بعـد برهـة دقـة واحدة ويصـدر صوت عصفور مـرة واحدة ـــ فجأة تنظر الفتــــاة الى المرآة رقم (٢) منــدهشــــــة) (الاضاءة مسلطة على الفتاة والمرآة)

الفتاة : لكل علة معلول، وحتى تتحرك الموجـودات والمقـذوفات لابـد لها من علـة تحركها، فمن أزاح عنك الغطـاء أيتها المرآة؟ (صـوت آه آه) (تتحـرك نحـو المرآة) لقـد سمعت صــوته لابـد أنــه قادم الان (تتجـه وتقف قبالة المرآة، تنظر إلى مفـاتن جسدها مبتسمة ـ يتكلم الصوت رقم (٢)

الصوت ٢ : غادتي الجميلة ، أين كنت؟

(تنظـر للمـرآة بـــانـدهـــاش وتشير بأصبعها الى نفسها)

الفتاة : غـــادتك الجمـــيلة ؟ من أنت يا هذا؟

الصوت ٢ : انا غريب زاده الجمال

(ترجع الفتاة للخلف مبتسمة مرددة عبارته)

الفتاة : غريب زاده الجمال، وهل أبدو جميلة بناظريك؟

الصوت ٢ : أنت لست جميلة فقط، أنت القصيدة يا غادتي

(تضحك بقوة وتمسك بطرف المنديل وتدور على شكل رقصات طفولية مرددة عبارته)

الفتاة : ها ها أنا لست جميلة، انا القصيدة، انا الغادة (توجه السؤال للمرآة) هل انا القصيدة حقا؟ اذا.. كنت ... انا القصيدة فأنت الشاعر اليس كذلك؟

الصوت ٢ : نعم أنا الشاعر الذي رآك قصيدة، أنا الرسام الذي نحتك تمثالا أنا الكاتب الذي جعلك نصا في جريدة وفي مقال (تعود إلى الكرسي واثناء عودتها تقفز مثل الأطفال وتردد عبارته)

الفتاة : انا القصيدة، وانا التمثال، انا الجريدة والمقال ياي ماذا لديك بعد، قل ايها الشاعر الولهان (تقف وتتوجه نحو الجمهور وكأنها تخاطب المرآة) هل تراني حقا تمثالا؟ انني لم اولد حسناء لا تراني الطبيعة الا جمالا فارغا، لذلك امنحها جمالي المزيف وازهو بها (تضحك بسخرية)

الصوت ٢ : أنت لست جمالا مزيفا يا غادتي، انني ابحث عنك منذ زمن بعيد ان الجمال لا يأتي الا في المساء وانت مع المساء تسافرين وتدخلين مع الاشياء الجميلة في الحريق، لذلك لا أراك بوضوح الا في الحريق فحين تشتد عيناي اغماضا تريانك بوضوح اكبر

(الفتاة بقوة)

الفتاة : لست في حاجة الى مزيد من الاكاذيب ايها المعتوه (تتحدث بحزن) انني ياهذا ارقب عقارب الساعة بانتظار الحبيب تدق الساعة ولكنه لا يجيء، ولكنني سأنتظر انني لا املك الا الانتظار، واخشى ان يطويني الفناء (تبكي بحزن)

الصوت ٢ : لا تبكي يا غادتي حتى لا تحرق عينيك الدموع

الفتاة : وهل تعجبك عيناي؟ (تقترب منه خطوتين)

الصوت ٢ : من عينيك تنبعث رؤى، تتماوج مع نسمات الهوى، وشدو الربابة بين المراعي الخضر في الخريف

(كمن تتذكر شيئا تتحدث مع الاخر في حركات بطيئة وكأنها تعيش الموقف الذي تذكرته)

الفتاة : الخريف، هذا الجسم الغريب، يأتي كل عام من بين قذارة الازقة الموحشة العاشقة في الظلام، يأتي دائما مبتسما يرتدي جلبابا اسود وسروالا حتى الركبتين، ويلف حول اذنيه وشاحا احمر ووردتين (تتوجه نحو المرآة) ووجه الخريف كباقي وجوه الاحجار المقدسة التي يلمع فيها غضب الحنين الى تخوم الصحراء وغسق الغروب صح ولا لا؟

الصوت ٢ : ولكنك اكبر واكثر من الخريف، انت الشتاء والصيف والربيع (تتحدث بقوة مبتعدة عن المرآة)

الفتاة : كف عن الثرثرة ايها العاشق الولهان، انني كذبة لا تقول الا الحقيقة الكاذبة، انت لا تراني جيدا وحواسك تخدعك، انني طفلة انشأتها الظلال

الصوت ٢ : بل انت الجوهر يا حبيبتي الجميلة، انت التي يشتد الحب بها كثافة عندما تنشد الاغاني زفة عرس (اظلام على المرآة تسلط الاضاءة فقط على الفتاة ـ صوت ايقاع زفاف ـ اثناء الايقاع تسير الفتاة بخطوات كمن تتأبط بذراعها، رجلا ويواصل الصوت كلامه مع ايقاع الزفاف).

من عينيك يا حبيبتي الجميلة تخرج سهام العشق فيطير الفرح طربا فوق الغصون وبين جنبات الزهور، شقائق النعمان تزغرد (صوت زغاريد، ومع كثافة الايقاع تبدأ الفتاة في الرقص كالحالمة) وعطر البنفسج يتطاير انني اشم رائحة ابطك الوردي، اشم القرنفل في فمك العنقودي، وطعم الليمون والزعتر في شعرك الذهبي.

(تخفت الاصوات، اضاءة على المرآة والفتاة ـ تتحدث الفتاة بصوت حالم)

الفتاة : هل انت حقا حبيبي الذي طال انتظاري من أجله، تعال اذن ايها الحبيب لتمتد بي اكثر امتدادا، اني اشتهيك قبلة وسيفا ووطنا، تعال يا حبيبي وخبئني بين ذراعيك، تعال لنحترق ونخلف وراءنا بين اشتعالات المدائن قلبا وعرسا ووليدا (يتصاعد دخان تختفي الفتاة وتخرج «اظلام»

(تدخل الفتاة مرتدية ثوبا اسود بخطوط بيضاء، تضع مساحيق نافرة، شعرها تربطه للخلف. تدق الساعة ثلاث دقات، الفتاة جالسة فوق الكرسي. تدق الساعة بعد برهة دقة واحدة ويأتي صوت العصفور، اضاءة على خشبة المسرح)

الفتاة: لابد سيأتي، انني انتظره منذ فترة طويلة، هذا موعده الان، سأذهب واحضر له المفاجأة (تخرج وتحضر باقة ورد، وتقوم بتوزيع الورد على ارضية المسرح) هنا وردة، وهناك وردتان، يجب ان يمتلىء المكان ورودا (تقف كمن تحدث نفسها) قال لي سأعود يا حبيبتي، واريد ان اراك اجمل امرأة في الكون، وكيف لا اكون كذلك وانا الانثى الاولى (تنهي توزيع الورد على الخشبة) ولكن هل ابدو هكذا جميلة وفي كامل اناقتي؟ يريد ان يراني حبيبي كما تركني حينما ذهب الى المحطة، حينما ودعته بعناق شديد هناك فقد قبلني قبلة واحدة وقال لي قبل ان يركب القطار؛ اريد ان اراك حينما اعود اجمل نساء الكون، واريد لبيتنا الصغير ان يمتلىء حبا وورودا واطفالا «بحركة سريعة» سأعيد توظيف شكلي ووجهي

يجب ان يجدني حبيبي في انتظاره كما تركني اين المرآة (تذهب وتتقدم نحو المرآة رقم ٣ وتزيح عنها الغطاء وفجأة ينبعث صوت قوي)

الصوت ٣: أتركي الغطاء كما هو؟ (تبتعد للخلف مسرعة)

الفتاة : من يتكلم؟

الصوت ٣ : انه أنا؟

الفتاة : أنت ؟ ومن تكون انت ؟ اني لا اراك

الصوت ٣ : حقا لا تريني ؟ اشكر الطبيعة الطيبة

الفتاة : تشكر الطبيعة ؟

الصوت ٣ : نعم ، اشكر الطبيعة

الفتاة : ولماذا لا تشكرني، الا ابدو كالطبيعة؟

الصوت ٣ : انت تبدين كالطبيعة ؟ ما هذا الهراء؟ تحاولين ان تنزعي عني قناعي الذي انستر خلفه واشكرك انك ملعونة (بسخرية)

(تقترب من المرآة باندهاش وتكبر)

الفتاة : انا ملعونة؟

الصوت ٣ : كل البشر ملعونون الا الطبيعة، لقد شوه وجهي فاصبحت لا اميز الاشياء على حقيقتها، فقط أميز البشر.

الفتاة : وماذا فعل بك البشر ؟

الصوت ٣ : لقد نزعوا عني انفي كاملا وشوهوا اذني فبقيت بأذن واحدة، وخطفوا مني عيني وصرت لا ارى الا بعين واحدة

(تضحك الفتاة باستهزاء)

الفتاة : انت اذن بأذن واحدة وعين واحدة ها ها كيف لي ان اتصور كائنا كهذا؟

الصوت ٣ : الاجدر لك الا تبحثي عني والا تتصوريني ابدا.

الفتاة : ولكني اريد ان اراك ويجب ان اراك حتى ..... (يقاطعها)

الصوت ٣ : حتى تضحكي علي وتسخري مني كفاية

(تشير باصبعها اليه باشارة لا وتتقدم نَحْوَهُ)

الفتاة : لا.. لا فقط اريد ان اشفق عليك

الصوت ٣ : اني ارفض ان يشفق علي احد

الفتاة: حتى الطبيعة ؟!

الصوت ٣ : الطبيعة طيبة ولم تعجن مثل البشر، اولئك الذين لا يحبون الا الدمار والحرب والهلاك اني اكرههم واكره كل من يرتدي بزة عسكرية.

الفتاة : ولكني لا ارتدي ثوبا عسكريا ولا احمل في نفسي الا الحب، هل تريد دليلا

الصوت ٣ : دليلا على ماذا؟

الفتاة : على انني طيبة وامتلىء حبا وعطفا، انتظر قليلا تتقدم نحو الورد وتحاول ان تتناول وردة لتهديه اياها)

الصوت ٣ : دعيهم يتناثرون كحبات الرمل فوق البقاع

(بعد ان تناولت وردة بدهشة تنظر اليه)

الفتاة : من هم الذين يتناثرون؟

الصوت ٣ : انهم الغزاة (صوت ايقاع طبل) الذين يهوون الرقص والطرب في الفراغ

(تبتسم الفتاة ومازالت الوردة في يدها)

الفتاة : حقا يهوون الرقص ؟ أنا ايضا اهوى الرقص، انظر (تتحرك الفتاة بخطوات راقصة على ايقاع الطبل مبتسمة فرحة فيصرخ الصوت بقوة)

الصوت ٣ : توقفي عن هذا العبث الذي بداخلك، انهم جراد حمر وخضر وبياض فهل انت مثلهم؟

(تتوقف الفتاة وتلقى بالوردة من يدها)

الفتاة : هل تشبهني بالجراد ايها المعتوه الدميم، ما انت الا وجه صرصور فقد جناحيه وقدميه

(تضحك)

الصوت ٣ : ها ها ، هل قلت صرصور؟ ان الصراصير على أشكالها تقع، كل البشر صراصير يرتدون المعاطف والكرافات والدشاديش والسراويل وفي النهاية هم صراصير، اما انت جرادة كالوردة تماما.

(تماما بعصبية)

الفتاة : اصمت ايها الدميم

الصوت ٣ : نعم انا دميم ولكن الورد جراد اقتربي منهم وتحسسي رائحة افواههم (تقترب من الورد وتتحسس وتتقزز وتبعد بقوة)

الفتاة : رائحة كريهة

الصوت ٣ : الم اقل لك؟ هل لك ان تخمني تلك الرائحة؟

(تقترب وتتناول وردة وتشمها بقوة وبصوت نافر)

الفتاة : أف إنها رائحة كريهة تشبه رائحة الخمر، كلا رائحة القبل وعنف الاجساد لا لا اظنها رائحة سائل الاخصاب، انها رائحة مأفونة

(تلقي بالوردة بقوة)

الصوت ٣ : دعيهم اذن يتناثرون

انهم كالصراصير التي تقبع فوق ارفف الزبالة

الفتاة : ولكنني اقرأ في الورد كلاما جميلا

الفتاة : وهل نسمي هؤلاء بالجراد والصراصير، انها تسميه لا تليق، ما رأيك لو اسميناهم بالغزاة؟

الصوت ٣ : فكرة جميلة. غزاة ومن صفات الغزاة انهم حقيقيون وليسوا وهما (موسيقى واضواء ودخان)

الفتاة : ومن افعالهم انهم يتناثرون كالغبار ويتطايرون فوق السهول وفوق الجبال، وتسكن في دماء عروقهم رصاص وشظايا ونار

(تختفي الموسيقى والدخان)

الصوت ٣: اذن دعيهم يتناثرون واتركي هذا المكان

الفتاة: اترك المكان؟

الصوت ٣ : نعم اتركيه واخرجي من عقم الاقنوم النجس

الفتاة: الاقنوم النجس؟

الصوت ٣ : انه اقنوم رخيص ونجس، لوثه الغزاة بالدماء وفضت بكارته قبل الاوان

الفتاة : ان تركت الوطن هجرني حبيبي

الصوت ٣ : واين هو حبيبك؟

الفتاة : لقد ذهب للحرب، افترقنا عند المحطة ولم يأت بعد

الصوت ٣ : ولن يأتي، الحرب تشوه كل الاشياء الجميلة

الفتاة : ولكن حبيبي ليس شيئا جميلا انه حبيبي فقط

الصوت ٣ : انه كائن بشري ذهب للحرب، ولا بد انه لن يعود

الفتاة : ومن اخبرك انه لن يعود؟ انا انتظره منذ زمن، وكلما دقت الساعة وسمعت صوت العصفور استعد للقائه وسيأتي حتما يوما

الصوت ٣ : ربما يأتي في زمن قد لا يجيء وسيكون مثلي

الفتاة : ماذا تعني؟

الصوت ٣ : مخلوق دميم، سيفقد اذنه وعينه وقدمه ويده التي يحمل بها البندقية وربما يفقد اعضاءه التناسلية

الفتاة : اخرس ايها الدميم

الصوت ٣ : ستبقى الطبيعة هي الملجأ الوحيد وكل الصراصير دميمون، وانت ايتها الجرادة الرخيصة دميمة حتى النخاع

(تصرخ الفتاة بقوة)

الفتاة : انت الدميم ولا سواك وانت الصرصور وانت الجرادة

(يضحك الصوت بقوة ويردد)

الصوت ٣ : جرادة دميمة ، دميمة ...

الفتاة : لا لا (تردد اللفظة الاخيرة واضعة يديها فوق رأسها وتخرج خارج المسرح)

(تدق الساعة ثلاث دقات.. بعد برهة تدق دقة واحدة، صوت عصفور، تدخل الفتاة مرتدية ثوبا ازرق بلون البحر، اثناء دخولها تنظر الى المرآة رقم ٤ والغطاء مرفوع عنها فتندفع اليها مسرعة)

الفتاة : من أزاح عنك الغطاء أيتها المرآة البلهاء؟

(تنظر الى المرآة وتضحك بخبث ومكر)

ها ها كم ابدو جميلة حين اكون بمفردي، من قال ان الجمال امرأة واحدة فقط سأمنحه قبلة (بحزن) لقد قال حبيبي انني اجمل امرأة في الكون، دائما يقول انني افوق افروديت جمالا هل كان يعرف افروديت؟ (باستهزاء) تلك الاسطورة يعرفها الجميع. (بغضب) انني ارفض ان يعرف العالم امرأة سواي، انا الجوهر انا القصيدة اما افروديت اسطورة (تضحك) ها ها انا التي بيدي هذه ارسم العالم واشكله كيفما اشاء، فانا التي شئت لا ماشاء العالم، وانا التي بيدي هذه اطوق الدول والرجال، كلا ليس كل الرجال ، فقط اطوق عنق حبيبي، نعم اطوقه (تسير بخطوات الاميرات وترفع يدها للاعلى) فانا المليكة بين النساء وكل الرجال لي، انا الاولى والاخيرة، انا الانثى والانثى هي الاصل هي الالهة (تشعر بألم في اصبعها) آه، يدي انها تؤلمني (تبكي كالاطفال)

الصوت ٤ : ماذا بك ؟ مم تشكين؟

(تنظر الفتاة للمرآة وتشير الى يدها التي تؤلمها وتبكي)

الفتاة : يدي تؤلمني ولا اعرف لذلك سببا

الصوت ٤ : تقدمي ومدي يدك

الفتاة : هل ستعالجها؟

الصوت ٤ : سأجعلها بيضاء خالية من كل سوء

(تقترب وتمد يدها نحو المرآة فينبعث منها ضوء قوي ترجع للخلف مذعورة)

(اثناء اقتراب الفتاة تماما من المرآة ينبعث دخا ن مع الضوء)

الفتاة : ماذا فعلت؟

الصوت ٤ : تقدمي للعناق الان؟

(تتحسس الفتاة يدها وتضحك فرحة)

الفتاة : ها ها لقد شفيت يدي تماما، يالك من طبيب ماهر

الصوت ٤ : تقدمي للعناق اذن، اننا لم نكبر عليه بعد

(بعصبية)

الفتاة : عناق ؟ ولماذا ؟

الصوت ٤ : لنسافر بعيدا ونحلق في الفضاء

(بتوجس)

الفتاة : نسافر ونحلق الى أين؟

الصوت ٤ : الى الاعماق الوسيعة، حيث لا عواصف ولا قبور، لا طريق مرصوفا بالعظام والجماجم ولا شاطيء أحمر ولا بحر ميتا

الفتاة : ولكن احلامي سوف تختبيء مني وسوف تموت ذكرياتي ان غادرت هذا المكان

الصوت ٤ : هل يطيب لك العيش في مكان لا يعرفه الزمن ولا يعترف به (بقوة وكبرياء)

الفتاة : نعم ، اريد ان اعيش في هذا المكان، تحت الشمس، بين البحر وبين الارض وهذا يكفي

الصوت ٤ : هذا البحر الذي تتحدثين عنه مليء بالدماء والدموع

الفتاة : لا تكذب ايها الافاق، انه مليء بالاسماك واللؤلؤ والمرجان، ألا تحب السمك ؟ انه لذيذ اذا كان مشويا في التنور مع قليل من البهارات

الصوت ٤ : افقك ضيق أهكذا ترين البحر حقا؟ هذا البحر فيه امواج ما انزل بها الله من سلطان، تختلط الافكار بالبحر فيعانق الفكر الامواج وكالخيل الجامح يقفز الموج فوق الورد ويقتل الاشواق

الفتاة : هل ذكرت الخيل ؟ انني احب الخيل، انظر (تصدر صوت الخيل وتقفز هنا وهناك)

الصوت ٤ : ماذا تفعلين ايتها المجنونة؟ هل انت بهلوان ؟

الفتاة : انا لست بهلوانا انا فنانة امارس حقي في الوجود (تقف)

الصوت ٤ : الوجود ؟ يا لها من كلمة واسعة ذات ملامح طائشة، اتركيك من الوجود المزيف وتعالي لنتحد في وجود واحد يا عروستي

الفتاة : عروستك ؟ حقا هل انا عروستك ؟ انني فقط عروس حبيبي الذي انتظر اما انت فانا ابدو لك كعروس البحر.

الصوت ٤: لا تذكري البحر امامي

(تقترب من المرآة وتنظر اليها)

الفتاة : لماذا تكره البحر كل هذا الكره؟

(يبدأ الصوت في البكاء)

الصوت ٤: لقد اختطف البحر عروستي، لقد تآمر مارد البحر والافعوان عليها، عروستي الان مثخنة بالالم والدماء، لقد زحفت حولها عيون المؤامرة واختطفتها بحيلة دنيئة قذرة، لقد نقض الخونة الاتفاق.

الفتاة : الاتفاق ؟ عن أي اتفاق تتكلم فهناك اتفاقات ومعاهدات كثيرة

الصوت ٤ : اتفاقية الحب والسلام

الفتاة : لم اسمع بها من قبل، واين كنت انت ؟ لماذا لم تحمها؟

(تجلس الفتاة كمن تستمع الى حكاية)

الصوت ٤ : لقد كنت جبانا، هربت نحو الصحراء خوفا من الاعصار لأحتمي في الكهف من مخالب الحرب

(بلغة طفولية تتحدث)

الفتاة : كان عليك ان تذهب لتدافع عنها وتجيء بها من البحر

الصوت ٤ : كل البحر حانق والنورس حانق والغوص الى اعماق الماء رغبة حمقاء

الفتاة : ولماذا لم تطلب النجدة من الانسان ؟

(بقوة يتحدث الصوت فتفزع الفتاة وتقفز بعيدة عنه)

الصوت ٤ : قلب الانسان اقسى من قلب البحر

(الفتاة تتحدث بقوة وغضب)

الفتاة : ولماذا تريد ان تعانقني طالما ان قلب الانسان قاس

(الصوت بحزن)

الصوت ٤ : لانك تشبهين عروستي التي سافرت. تقدمي وعانقيني ارجوك لأنال قبلة

الفتاة: آه. أخ، انت حيوان تنظر الي وتراني فقط حبيبتك التي سافرت تريد ان تحصل على عناق من اجل قبلة، ماذا انا بنظرك

الصوت ٤ : انت انثى

الفتاة: نعم انثى ولكن بعقل وفكر، وانت لا تراني الا انثى وبويضات واخصاب، انت مأفون، (تتقدم نحو المرآة بغضب وتمد رأسها كمن تشم شيئا)

انني اشم رائحتك المتعفنة. (تخرج لسانها للمرآة بصوت وتخرج)

(المرايا الاربع قد ازيح عنها الاغطية تماما. الكرسي الهزاز في مكانه المعتاد بقايا الورد متناثرة فوق خشبة المسرح. اضاءة على الفتاة وهي تدخل مرتدية ثوب زفاف. تدق الساعة ثلاث دقات. بعد برهة تدق دقة واحدة ويصدر صوت العصفور، بعد الصوت تدخل الفتاة حاملة بيدها شمعة. الفتاة تدخل وتمر على المرايا الاربع موجهة اليها ضوء الشمعة ومن ثم تضع الفتاة الشمعة فوق شمعدان مخصص لها بحيث ينعكس ضوء الشمعة في كل المرايا. اثناء دخول الفتاة تكون هناك موسيقى. بعد ان تضع الفتاة الشمعة فوق الشمعدان، (اظلام على خشبة المسرح وتبدأ الكلام)

الفتاة : هل كنت احلم؟ ام انني اعيش

حالة يقظة؟ انني اعيش في حلم وفي يقظة، كلا بل كنت اعيش في حالة حب ساذج، نعم حب ساذج وسخيف وأبله. هل كنت اعيش في حب ام انني فقط في الخيال، خيال ممزوج بدم، كالدم الذي في القارورة، كل شيء اراه جافا، فهل اعيش حقا في عصر الجفاف جفاف التراب والقبور والبحر (تجلس نصف جلسة على الارض) من اين جئت؟ أراني أسير في طريق طويل ولم أصل بعد، إذن أين أسير وكيف ستكون النهاية؟

الصوت : الى الصمت انت تذهبين

الفتاة : الصمت ؟ هل اسير اليه فعلا ام انني منه جئت؟ (تقف)

الصوت : جئت من الاخر والى الاخر ترحلين

الفتاة : الاخر ؟ انا والصمت نعبر رئة النهار الى نهار اخر (تتحرك)

الصوت : نهار اخر تجترحه المرايا

الفتاة : برمق النفس الاخير أين اجد الاخر؟ انني في شوق اليه

الصوت : انه يحيا في مدينة الصمت، المدينة التي اشتعلت فيها الكلمات وصارت ترتحل فوق حبل من غسيل

الفتاة : ما عدت اقوى على الرحيل، وقد سئمت الانتظار (بجانب المرآة)

الصوت : يتيمة انت في هذا المكان

الفتاة : نعم انا يتيمة ولكنني اشتهي عرسا

الصوت : لا يشتهي العرس الا الفقراء الذين يعيشون اسفل خط الحياة

الفتاة : وانا لا اعيش اسفل خط الحياة ولا اعيش امامه (بقوة)

الصوت : اذن انت لا تعيشين

الفتاة : فكيف اتنفس اذن؟

الصوت : انت تتنفسين صدى الحياة وصدى الكلمات

الفتاة : انني اعيش في زمن لم يولد بعد، لذلك اتماوج مع صدى الكلمات وصدى الحياة في متاهات الهوى

الصوت : في تلك اللحظة يجاوبك الصدى ان الحب مات

الفتاة : الحب لا يموت ابدا، انتم ترونه قضيبا ناشفا ولكنه في اخر المطاف داليه وميلاد

الصوت : ميلاد مشوه

الفتاة : ما بالك تحلم بغد متثاقل مليء بالأهواء لي وانا طفلة يتيمة؟

الصوت : ستكونين بعد الميلاد طفلة دميمة

الفتاة : لن اكون دميمة ولست كذلك انني القصيدة الجوهر انني الحقيقة

الصوت : الحقيقة التي لا تقول الا الكذب

(موسيقى واصوات اجراس تشبه اجراس الكنائس، تسير الفتاة بخطوات بطيئة ومتثاقلة

الفتاة : لانني لا اقول الا الكذب فانني الان ألمح فوانيس ضوء قد تركها العاشقون نجوما يهتدى بها الميتون

الصوت : انها فوانيس الجوهر.. بل هي فوانيس الجوهر

الفتاة : انها فوانيسي انا، فوانيس الوهم والظلال

الصوت : ومن أنشأ الظلال؟

الفتاة : بداخل احشائي اتحسس شيئا، اني اتحسس بيدي (تضع يدها على بطنها) طفلا يكبر

الصوت : وجه طفل كباقي الوجوه سيولد في القاع فلا تأسريه

الفتاة : انا لا أأسره، انه يدغدغني بقدميه ويديه، انه يبكي هل تسمعون؟

الصوت : ارضعيه اذن

الفتاة : انه ثمرة النزوح

الصوت: بل ثمرة العناق اعطني اياه لاقبله

الفتاة: انه ليس لك، انه للغزاة الحقيقيين

الصوت : انه ليس للغزاة وليس للعناق انه لك وحدك فأنت المليكة بين النساء، انت الانثى الاولى والاخيرة، انت الحبلى الاولى والاخيرة.

الفتاة: انا المليكة الاولى بين نساء العالم، انني انظر الى مرآتي فلا اجدني فيها، انا لم اولد بعد يا رفاق الطريق والقاذورات، هذه ضفائري تعانق نفسها والنزيف من حولكم.. يراق (تقترب الفتاة من المرايا الاربع وتتحسس بيدها على بطنها وتتكلم وتمر بجانب المرايا) اني لا اجد نفسي ولا اجد طفلي انه لا يشبهني، لذلك قررت ألا اخرجه للحياة حتى لا يضل الطريق سأجعله بداخلي يكبر وسأحرقه بنار يديه (تقف في منتصف الخشبة وتبكي بقوة وفجأة ترفع كلتا يديها ورأسها وتصرخ بقوة، تتكلم وفي صوتها حزن وبكاء وحشرجة)

مرآتي لا اجدني فيها وطال انتظاري لعناق الحبيب فوق ارض الزهور، سئمت الانتظار، سأعود للبداية فأنا المليكة بين النساء وكل الرجال ليسوا لي وحبيبي ليس لي أنا كذبة لا تقول الا الحقيقة، انا المليكة الاولى وفوانيس الوهم والظلال جعلتني.. الانثى الاولى.. والاخيرة (تقع على الارض في شكل عمود ، تموت الفتاة لا تتحرك. لا ضوء على المسرح الا ضوء الشمعة، يدخل من خلف المرايا اربعة رجال يرتدون ثيابا سوداء تختفي كل ملامح وجوههم، يأخذون الفتاة ويضعونها فوق الكرسي ويحركونه وينصرفون والساعة مازالت تدق باستمرار دون توقف).

* * *

محور العدد

جبرا في وداع أخير

■ سيف الرحبي:

جبرا إبراهيم جبرا كان ما سوف يكون

■ حليم بركات:

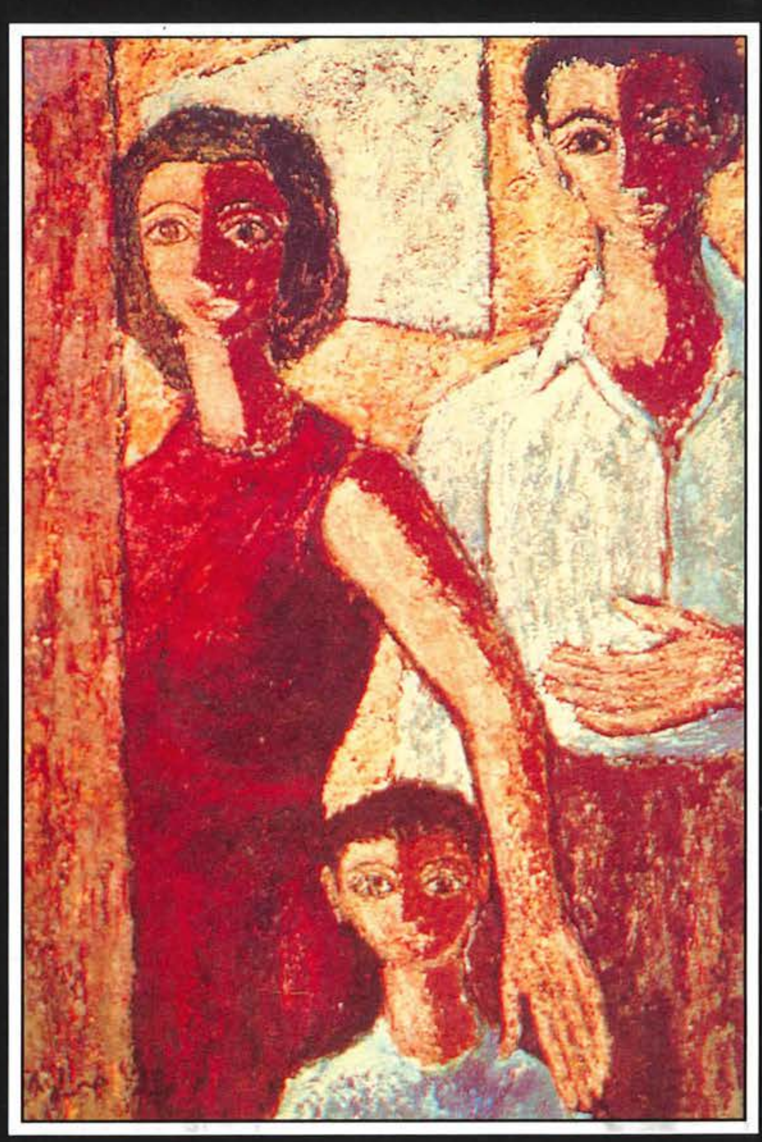
جبرا إبراهيم جبرا الكاتب والكتابة

■ حاتم الصكر:

جبرا في وداع أخير الرحلة التاسعة حيث الغياب الأبدي

■ جبرا إبراهيم جبرا

متوالية شعرية بعضها للطيف وبعضها للجسد



● من رسوم جبرا المبكرة ـ الفنان وعائلته

● صورة رسالة من جبرا إبراهيم جبرا قبل وفاته بأربعة أيام إلى رئيس التحرير

٦٠١-١١-٥٥ المنصور
بغداد ١١٦٠١
هاتف ٥٤١٤٤١١

٩٤/١٢/٧

أخي العزيز الأستاذ سيف الرحبي،

مفاجأة جميلة كانت مهاتفتك لي هذا الصباح. والغريب، كما أخبرتك، أنك كنت ببالي في الأيام القليلة الماضية بشكل خاص، وتساءلت عما إذا كنت قد تابعت مشروعك الرائع بشأن المجلة. ويفرحني أن المشروع قد تحقق فعلاً، وأنا أترقب بانتظار العدد الأول الذي تفضلت بإرساله إليّ.

المتوالية المرفقة كنت قبل أيام قد هيأتها خصيصاً لك، وفاءً بما وعدتُ في عمّان، وهي إحدى متواليات ثلاث أنجزتها في الآونة الأخيرة، كتبتُها - كما لا يخفى عليك - بدم القلب، فضلاً عن أنها تمثّل تطوراً نهائياً لأسلوبي ورؤيتي في الشعر. والأرجح أن هذه المتواليات الثلاث ستكون كتابي القادم، بعد صدور "شارع الأميرات". (هل وصلكم مؤخراً؟)

أرجو لك دوام العطاء المتميز، كما أرجو للمجلة دوام التوفيق والنجاح.

وأسلم مع الشوق والمحبة،

المخلص
جبرا إبراهيم جبرا

ملاحظة: إذا أثقلت القصيدة الأولى لسبب ما، فلا مانع عندي من حذفها، (وعندها يبدأ الترقيم المسلسل من القصيدة الثانية) لكنما أرجو ألا تحذف.

جبرا إبراهيم جبرا

كان ما سوف يكون

سيف الرحبي

بين ١٩٢٠ و١٩٩٤ يمتد ارخبيل هائل من السنين والتقلبات ومن المجازر التى لا حصر لها ومن ابداعات الانسان واكتشافاته وتوقه الدائم الى المجهول... بين هذين الزمنين تمتد حياة الاستاذ «جبرا ابراهيم جبرا» كواحد من كبار مبدعينا عبر هذا القرن الباحث عن وجهه الحقيقى وسط الانقاض والجثث والنيران.

من مكانه الولادى ببيت لحم حتى هجرته الدراسية والمعرفية الاولى باتجاه الغرب الاوروبي وعودته الى العراق الذى اختاره موطن اقامة وابداع ١٩٤٨، ابان السقوط التراجيدى لموطنه الاول لتبدأ معه رحلة التأسيس والبحث فى اعماق الثقافة العربية وتطلعات التجديد والتحديث الاخذة فى الانجاز والتبلور والاسئلة.

كان جبرا كما يعترف بذلك محبوه والذين ليسوا كذلك، من اهم المساهمين فى صياغة الثقافة العربية الحديثة وبهويتها وملامحها القلقة والمندفعة لفك اسرها وقيودها صوب افق يتوسل الرحابة والحرية والابداع.

كانت حياته المتوترة دوما بالإبداع والكتابة فى شتى حقول المعرفة والفنون والترجمة، حياة غزيرة بالانتاج والحيوية، بمثابة معين ومرجع سواء لمجايليه او من اتى بعده، حياة المعرفة عبر مراياها المتعددة والمسكونة بثقافة موسوعية فريدة.

كان حارث ارض الثقافة ورائدها بجانب اقرانه فى صمت واخلاص وتواضع نادرا ما نجده فى دنيا العرب المعاصرة.

***

اخر لقاء كان لي بالاستاذ جبرا فى مهرجان جرش بعمّان، لم يتغير كثيرا رغم سنوات القسوة والحصار وموت الاحبة اقربهم موت زوجته ورحيل آخرين عبر اصقاع الارض الموحشة، اما هو فلم يختر الرحيل رغم الشروط المغرية لمكانة شخص مثله «اختار السفر فى الروح المدماة بالهجرة الاولى» كما كتب ضياء العزاوي... وغرق فى الكتابة والتأمل والذكريات ليراوغ الما وفجيعة فوق طاقة اى احتمال...

كانت الكتابة ملاذه الاخير، هوالذى اختارها خيار وجود وفعل حياة وموت منذ بداية حياته ولم يجد غيرها فى آخر الرحلة اشد اخلاصا وديمومة فى البقاء والدفاع عما تبقى لهذا الكائن من انسانية ونقاء امام زحف الاستئصال لكل ما يمت لهذه الوجهة المحاصرة من صلة.

كانت جلساته بعمّان لاتذكرنا بأى موت قادم فى الافق، رغم اننا رهائنه فى كل هنيهة ولحظة، ربما بسبب حيوية جبرا واحساسنا بأبوته الصادقة الحنان والمضمرة دوما من غير تصريح او تعال او ما يشير الى ذلك. أبوة لا تستدعى القتل وفظاظته وانما تستدعى المحبة.

لكن «كان ما سوف يكون» كما يعبر الشاعر الكبير... ففى صباح ذلك اليوم وكنت لم اقرأ اخبار الصباح بعد جاءني الصديق عبدالله الحراصى ليخبرنى ما يظن اننى عرفت عن وفاة الاستاذ «جبرا ابراهيم جبرا» وكنت قبل اربعة ايام على مكالمة تليفونية معه لاذكره بالمادة التى وعدنى بارسالها فى عمان، مكالمة استمرت وقتا طويلا وهو يرتشف قهوة الصباح، تلك القهوة التى احبها طوال حياته المفعمة بالجمال والحب والشتات، وكأنها واحد من احاديث وداعه الاخير.

ما كنت اظن ان الرسالة ستصل، لكنها وصلت مع النصوص الشعرية التى قال عنها فى المكالمة التليفونية انها آخر ما كتب، وكما توضح ذلك رسالته التى ننشرها مع نصوصه الاخيرة.

واذ اتشرف بالقيام بذلك وبما خدمتنى به الصدفة والعلاقة فان ذلك لايقلل من حزننا على الراحل الكبير الذى غاب وسط صخب شخصياته واصواته ومراياه حيث يبزغ صوت سراب عفان.

«من هنا الى اقاصى الصين، فى كل واد
وعلى كل جبل تتفجر عيون الظلام
والبؤس
والتوق ــ وكذلك الظلم، من ذوى القربى وذوى البعد على السواء... وربما الهوس، والعشق
ونحر الذات».

* * *

جبرا إبراهيم جبرا

الكاتب والكتابة

توفى جبرا، فاستيقظت فى نفسى أربعون سنة من الذكريات، فقد وطنه الاول وانهار وطنه الثانى عليه، فكيف للقلب ان يتحمل كل هذا القهر.. ليس غريبا انه مات، لولا الكتابة لمات منذ زمن.من منا نحن الذين نحبه يمكن ان يحمل العبء عنه؟

هذه مقالة كنت قد كتبتها منذ اشهر قبل وفاة جبرا ابراهيم جبرا لتنشر فى كتاب أعد من قبل اصدقائه تكريما له.. واننى انشرها دون تعديل علها تعبر عن نفسها وعنى.

حليم بركات ـ واشنطن

هل هناك ما هو اكثر تكريما للكاتب من الدخول فى نقاش معه؟

هل يمكن الفصل بين الكاتب والكتابة؟ واذا لم يكن من الممكن الفصل بينهما، هل يجوز الدمج فنعتبرهما واحدا؟ واذا لم يكن من الممكن الفصل او الدمج، فكيف ننظر للعلاقة بين الكاتب والكتابة كعملية ونتاج فى آن معا؟

ليس هدفى ان اجيب على هذه الاسئلة فى هذه المقالة وان كان يهمنى ان القى ضوءا على طبيعة العلاقة بين الكاتب والكتابة من خلال تجربة جبرا ابراهيم جبرا فى المزج بين الواقع والوهم فى غالبية ما كتب، قد لايكون هناك بين التجارب الادبية العربية المعاصرة ما هو اكثر مدعاة لطرح مثل هذه الاسئلة من تجربة جبرا وخاصة فى نتاجه الروائى.

وكثيرا ما شغلتنى هذه الاسئلة بالذات منذ تعرفت اليه فى منتصف الخمسينيات حين كان يحضر مع عائلته من بغداد للاصطياف فى لبنان، بقدر ما اتعرف اليه واتعمق فى قراءة انتاجه بقدر ما تتحول انطباعاتى الاولى الى قناعات بأنه لايمكن الفصل بين جبرا الانسان وجبرا الكاتب او بينه وبين كتاباته.

من ناحية اخرى وفى آن معا، تعمقت قناعاتى بأنه لا يمكن الدمج بينهما كليا، بين الفصل والاندماج مسافة شاسعة، ولكن هناك لقاء وثيقا ايضا مما اقصده هنا ان صوت جبرا فيما كتب يعلو على كل الاصوات «اقصد اصوات الشخصيات التى خلقها» دون ان يلغيها ولا غرابة فى الامر فإن صوته متعدد الاصوات، ولايشكل التعدد نشازا بل انسجاما.

وربما اهم من هذا كله ان جبرا كان يسعى دائما لان يتجاوز نفسه فخبر تحولات مضنية وقد اراد ان يتجاوز نفسه لانه لم يكتف بمعرفة الحقيقة كما هى بل كان يسعى لان يملك حلما لنفسه بقدر ما هو حلم لهذا المجتمع العربي الشقى، وقد بدأنا على صعيد عام ندرك فى الربع الاخير من القرن العشرين عمق الشقاء العربي وقد اخذ الحلم يتحول امام اعيننا الى أوهام، وما بدأنا ندركه مؤخرا على صعيد عام، كان بعض المبدعين من اصحاب المنهج النقدى والرؤى المستقبلية قد وعوه وكتبوا حوله منذ منتصف القرن على الاقل.

اثير موضوع المزج بين الواقع والوهم منذ اللقاء الاول بين جبرا وبينى فى منتصف الخمسينيات اخبرنى جبرا، وقد عنى لى ذلك الكثير فى مطلع حياتى الادبية، انه كان قد قرأ قصة قصيرة لي نشرتها فى مجلة الاديب تلك السنة، وكان اخوه قد نبهه اليها باعتبار ان هناك شبها بيننا من حيث المزج بين الواقع والحلم بحيث يصعب التمييز بينهما، بل وكثيرا ما كان يصعب ايضا التمييز بين الحلم والوهم،

وقد استمرت هذه النزعة كموضوعة واسلوب فنى فى كتابتينا حتى الوقت الحاضر.

اشار جبرا لهذا فى رسالة كتبها لى بتاريخ ١٩/١١/١٩٥٧ بعد ان كتب مقدمة بعنوان «الحرية والطوفان» لمجموعتى القصصية الصمت والمطر التى كنت قد دفعتها للطبع عن دار مجلة شعر، قال «ويعجبنى كما ترى من مقدمتى انك ترى تفاعل الوهم والواقع فى حياتنا، وهذا كما تعلم من مواضيعى ايضا، اتذكر حديثنا فى مقهى «الانكل سام»؟

فأنت لذلك تأتى القارىء بكشف جديد ووعى لحياته لم يكن يتوقعه».

وقد ظهر تفاعل الحلم او الحلم ـ الوهم والواقع خاصة فى قصتى «رمال» التى كانت اول قصة نشرتها ولم اكن قد قرأت جبرا بعد، وفى قصة «الصمت والمطر» التى عنونت المجموعة بها والتى كتب لى جبرا عنها فى الرسالة نفسها قائلا، «قصتك الصمت والمطر» والعنوان «جميل وموح» احسن ما فى المجموعة، من اروع ما قرأت من قصص غربية وهى تشير الى خط التطور فى فنك.

واكثر ما اعتز به شخصيا ما استخلصه جبرا فى نهاية تلك المقدمة من «ان لحليم بركات صوته الخاص... انه صوت من رأى ورُئى، واحس بالمأساة، اذن بدأنا نحس بالمأساة حتى فى اوج زمن التفاؤل بالمستقبل؟ بل بدأنا نرى نزعة واضحة فى السلوك العربي العام للعيش فى متاهات الوهم نتيجة لصعوبة تحقيق ما نريد فى الواقع.

وفيما يتعلق مباشرة بمسألة التفاعل بين الوهم والواقع، ذكر جبرا فى مقدمته لمجموعتى القصصية الصمت والمطر ان هناك اربعة مقاييس استخلصها «من احسن القصص الموضوعة حتى الآن» هى الاستكشاف الشخصية، نقد الحياة، الشكل ـ فيما يتعلق بالاستكشاف الذى اعتبره دلالة الحركة والبحث ونفاذة الرؤية، قال ان الاستكشاف لايجرى فى الخارج الواقعى فقط، بل فى الداخل ايضا فى مطاوى النفس والدماغ، فى متاهات الوهم.

وتتابعت المعزوفة بشكل مباشر وغير مباشر كما لو كانت «لايت موتيف» فى جميع مؤلفات جبرا، ورد فى قصة عرق ان الشباب... يقبلون بالوهم مفضلين اغتنام الحقائق، وفى السفينة ان الطيبات كلها وهم ـ ارفع الوهم، تضمحل المتعة الاخيرة، ولايبقى إلا الملح (ص ٨٤)، وفى البحث عن وليد مسعود، «كلنا غارقون فى اوهامنا» (ص ١٦٠) او ام انها طريقة مريم بخلطها الدائم بين الوهم والواقع، (ص ١٧٢) ثم عنون احدى مجموعاته النقدية «بـ» اقنعة الحقيقة واقنعة الخيال».

وتعمق احساس جبرا بالتمازج بين الواقع والوهم فى الرواية الاخيرة التى قرأتها له، وهى رواية يوميات سراب عفان التى تختلط فيها الوقائع بالاحلام لدرجة لا نعرف فيها فيما اذا كانت سرابا مجرد سراب اما لا، فى الوقت الذى يبدو من الصعب التمييز بين نائل عمران وجبرا يقول نائل عمران فى هذه الرواية، «غير اننى لاكثر من ثلاثين سنة كنت اعى الحد الذى لابد ان يفصل، فى مكان ما من التجربة بين الواقع والخيال، وبين المحتمل والمستحيل، بين ما يمكن ان تجود به العلاقات الظاهرة بين الناس بكل تشعباتها وبين ما يمكن ان تجود به القريحة التى تعمل سحرها فى هذه العلاقات (ص ٢١٧)».

وترى سراب عفان فيه تماما ما رأى فى نفسه، فتصفه بأنه يحلم وهو يقظ ناسجا معه الممكن واللاممكن، المحتمل والمستحيل، على هواه، وقد يعيش زمنا فى داخل ما ينسج (ص ٣٢) وتتساءل ايضا بينها وبين نفسها، ولكن هل استطيع حقا ان اقول شيئا ممتعا عن الواقع اذا لم اتناوله بشىء من بحبوحة الخيال؟ وهل أستطيع الاستمرار في الخيال دون إدخال شىء من الواقع فيه؟ (ص ٣٧) وحين تكتب تعترف، اننى ما عدت افرق بين ما هو حقيقى وما هو مجرد وهم (ص ٣٩).

وفى كتابتها كما فى حياتها تمثل «مونودراما» وتتلبس فيها على الاقل «ثلاثة ادوار» وتتكلم بثلاثة اصوات (ص ٧١).

شخصيات جبرا كثيرا ما تعجز عن التمييز بين الواقع والحلم وذلك لسبب رئيسى فقد تمازج فى واقعها الحلم واللاحلم فلا ينفصل الواحد عن الآخر هنا قد يتساءل القارىء عن سر مثل هذا التشديد على مقولة المزج بين الحلم والواقع، وقد يتوصل متسرعا الى انه ناتج عن التأثر بالثقافة الغربية، وفى رأيى انه يخطىء حين يتوصل الى هذا الاستنتاج اقول ليس السبب فى هذا اننا درسنا فرويد وتأثرنا بمقولة العلاقة بين الكتابة الابداعية والحلم، كتبنا حول هذه المسألة لاننا دققنا فى دراسة الواقع العربى فلاحظنا ميلا للاحباط بسبب فشلنا افرادا وجماعات ومجتمعا ـ فى تحقيق اهدافنا ورغباتنا، ونحن نعرف من خلال تجاربنا الخاصة وملاحظاتنا «كما من خلال القراءة» ان الانسان كثيرا ما يحاول التغلب على الاحباط باللجوء الى تحقيق رغباته عن طريق احلام اليقظة والتوهم.

وقد اكتشف جبرا ابراهيم جبرا ان العربى معرض لكل انواع الضغوط والمنع والقمع حتى اصبح مسحوقا ومكبلا بواقعه لذلك يسعى للتحرر من واقعه من خلال الفانتازيا ـ قد نمت لمخيلته جوانح جبارة، وقد اطلق لها العنان دون ان يتجاوز مكانه.

ترى تلك هى مأساة العربى المعاصر؟

حليم بركات: روائي وعالم اجتماع، وأستاذ بجامعة جورج تاون بواشنطن.

جبرا في وداع أخير

الرحلة التاسعة حيث الغياب الأبدي

حاتم الصكر
العــراق

كيف لي ان اعـرف وانا فى الحافلة المتجهة الى عمّان اواخر تموز ١٩٩٤ أن هذه الرحلة ستكون اَخر رحلات جبرا ابراهيم جبرا؟ على مدى اربع عشرة ساعة استغرقها الطريق البري كان جبرا متعبا لايني يردد أنه لن يسافر ثانية، ما دام السفر بالطائرة غير ممكن بسبب الحصار واضاف انه سيعتذر عن دعوته لمهرجان اصيلة بالمغرب، وكذلك عن دعوات مماثلة فى تونس والقاهرة.

كنا ـ الصديق فاضل ثامر وأنا ـ نجاذبه الحديث، وقلقنا يزداد كان وجهه يتخذ سمتا شمعيا، وعيناه تزدادان ذبولا واعياء.

ولكننا حين وصلنا الى عمان، واستراح فى الفندق عادت الى جبرا حيويته.

كنت استمع اليه فى حلقة «جرش» الدراسية محاضرا ومناقشا بحماس وجدية مسترسلا متدفقا وكأنه شخص اَخر.

لقد بدت علي جبرا علامات الوهن والمرض منذ فقد زوجته فى الصيف الماضى كان واقفا يتلقى عزاء الاصدقاء، وقد بدا عليه الهرم والتعب ولم تمهله النوبات القلبية المتكررة حتى فاجأنا بغيابه الابدى صباح يوم الاثنين ١٢/١٢/١٩٩٤.. نصف ساعة فقط كانت فترة نزعه الاخير، حتى ان ابنه البكر «سدير» لم يستطع الوصول اليه، كان قد غادرنا فى رحلة تاسعة الى حيث أصدقاء سبقوه: جواد سليم، والسياب (الذى من عجب وصدفة قدر غريبة ان يكون قد مر على موته فى الشهر نفسه ثلاثون عاما).

★★★

كثيرون لم يستوعبوا الخبر... ولم يصدقوا اول الامر... كان جبرا يتحامل على نفسه ويلبي دعوات كثيرة، فقبل ايام قليلة ظهر فى حفل افتتاح معرض شامل للرسم اقامه الانطباعيون العراقيون كان يبتسم ويتحدث ويعلق بحيوية وذكاء ويستعيد ذكرياته مع ابرز رسامى العراق من اصدقائه قبلها كان يتحدث فى لقاء مفتوح عن فن الرسام المعروف شاكر حسن اَل سعيد لمناسبة معرضه الاستعادى الشامل... لكننا لاحظنا فيما قال مؤخرا وما كتب انه يستنفر ذاكرته. كل شىء عنده محال الى الذاكرة والذكرى.. لكأنه احس بالنهاية فراح يستجمع قواه ليقول ويسترجع ويتأمل.

هكذا وجدناه عاكفا على نشر سيرته الذاتية: شارع الاميرات وقبلها «البئر الاولى».

وما شارع الاميرات إلا الشارع الوارف الذى يقع فى احد فروعه بيت جبرا فى حي المنصور بقلب بغداد، من هنا كان يرى اسراب العشاق ــ كما قال لنا ذات مرة يتهادون فى هذا الشارع الشاعري. ثم راح يتخيلهم ازواجا يسرى عليهم قانون القدر والضرورة.

★★★

حين تزور جبرا فى بيته، تحس بكينونته التذكارية ايضا.

وهذا ما عبر عنه اصدقائى العرب من زوار بغداد، حين كنت اصحبهم لزيارة جبرا فى بيته، كنت امازحه بالقول: لقد غدا بيتك معلما يزوره السياح! كاَثار بغداد واماكنها التاريخية وكنت أعني ما اقول فمنذ ان يفتح لك جبرا الباب الداخلى للبيت، وتسير فى ممر ضيق يؤدى الى صالة واسعة مفتوحة على غرفة اخرى الى اليسار حتى تحس انك فى متحف.

اللوحات الزيتية والمنحوتات هى جزء من ذاكرة الرسمين العراقى والعربي.

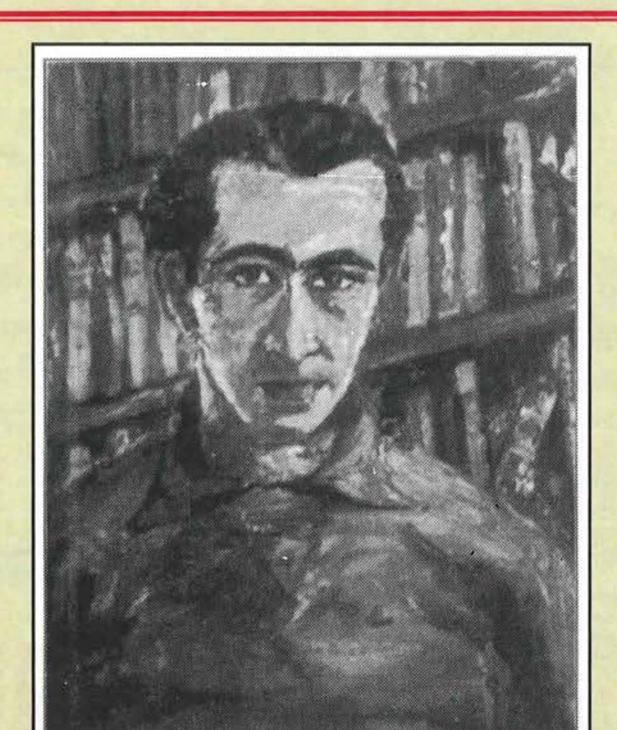
لوحات رسمها افضل فنانى قرننا جواد سليم وشاكر حسن اَل سعيد وفائق حسن وحافظ الدروبى وعطا صبرى ومنحوتات وتماثيل لمحمد غني وخالد الجادر واسماعيل فتاح وخالد الرحال.

ثم على يمينك حيث سرت رفوف الكتب كلها اهداءات بخطوط اصحابها: السياب والبياتى واحسان عباس وسهيل ادريس... وصور لابرز اصدقائه «ومعهم» كعبد الرحمن منيف والخال والصايغ...

والاهم من ذلك أعمال جبرا نفسه، فثمة رسوم فى فترات مختلفة ورفوف خاصة بمؤلفاته كان يمازحنا بالقول انها وحدها تحتاج الى مكتبة خاصة وليس فى الامر مبالغة فلقد تعددت اهتمامات جبرا، فكان مثقفا موسوعيا يفتقد عصرنا الى امثاله...

فهو يرسم ويكتب عن الرسم

ــ وهو شاعر... وقاص.. وروائى...



● صورة جبرا بريشته عام ١٩٥٣

وكاتب سيناريو وهو مترجم ودارس وناقد يكتب بالانجليزية الى جانب لغته الام..

وهو يكتب عن الثقافة والشعر والادب والحضارة والفلسفة...

واذ يعمل تجد له اسما فى التعليم والصحافة الثقافية... وفى المنظمات والاتحادات الثقافية... مؤسسا وعاملا: فى اتحاد الادباء والكتاب، ورابطة نقاد الادب، ورابطة نقاد الفن العالمية.

- ومسهم نشيط فى موجات الحداثة: واكب حركة الريادة فى الشعر الحر فى سنواتها الاولى - وفى حركة الحداثة الثانية التى بدأت بصدور مجلة «شعر» التى كان جبرا من ابرز أركانها.

- وكان فاعلا فى الحياة الثقافية: تجده فى الندوات والحلقات الدراسية وفى معارض الرسم وعروض المسرح وامسيات الشعر والنقد... فى لجان التحكيم... والهيئات الاستشارية.. والمشروعات الثقافية الكبرى... لقد كان جبرا فريقا من الكتاب فى رجل واحد، و لم يكن ليمنعه اى شىء عن الوفاء بالتزام او المساهمة فى نشاط..

لذا نقول انه مثقف شامل، ليس لانه جمع اجناسا ادبية وفنية عدة فى شخصه بل لانه حاول من خلال ذلك ان يكون له «موقف» فى عصر تهمش فيه المثقف، وتراجع دور الكتاب والادباء.

لكن العجيب فى حالة جبرا ابراهيم جبرا انه حافظ بموازنة دقيقة بين حضوره الثقافي ورعايته للحداثة والابداع، وبين جماهيرية كتابته فهو مقروء بشكل واسع من قبل اوساط القراء والمهتمين من اجيال واعمار وبيئات وثقافات متباينة، ولايحظى - إلا قليل من الكتاب - بمثل المتابعة والقراءة التى تحظى بها كتبه...

★★★

لقد كان ذا دور تأسيسى دائما:

حين جاء الى بغداد بعد تقسيم فلسطين عام ١٩٤٨ لم يكن وجوده طارئا بل سرعان ما اشاع حوله جوا ثقافيا مؤثرا تبلور عبر صلته بالأدباء والفنانين والشعراء لاسيما بدر شاكر السياب الذى تشهد مراسلاته معه، على اهمية ما قدمه له من مساعدة، سواء فى القراءة او النشر.

وكذلك صلته بجواد سليم الذى اسس معه.. وعدد من الرسامين... «جماعة بغداد للفن الحديث» عام ١٩٥١.

وحين اختار العراق وطنا ومستقرا بعد النكبة، فإنه كان متفاعلا ومشعا باتجاه الثقافة العربية.

وهذا واضح فى دوره التأسيسى لجماعة مجلة (شعر) رغم اختلافه مع طراز القصيدة النثرية التى كتبها ادونيس وأنسى الحاج وابو شقرا وسواهم.. فقد كان جبرا يعد - نفسه وبعض الشعراء التموزيين كما يسميهم — من شعراء «الشعر الحر» بمفهومه الانكلوسكسونى وهو الشعر المتحرر من الوزن والقافية، ولكن القائم على الترابط المنطقى والدلالى بين جمله وابياته.. كان «تموز فى المدينة» هو اول دواوينه ١٩٥٩ و(لوعة الشمس) ١٩٧٩ هو آخرها ولم يتغير منظوره الشعري خلال ذلك.

فيما كانت رواياته تعمق نهجه الاستبطانى فهو يدرس شخصياته بدقة ويعريها دون رحمة ويقدمها دون تجميل او تصنع هكذا فعل فى «صراخ فى ليل طويل» اولى رواياته ١٩٥٥ وفى اشهر رواياته من بعد: صيادون فى شارع ضيق / السفينة/ البحث عن وليد مسعود الغرف الاخرى / يوميات سراب عفان...

لقد قدم جبرا بشرا وامكنة واحداثا لايمكن ان تخطئهم الذاكرة ولايهملهم تاريخ القراءة، فأخذ مكانته اللائقة فى سجل الريادة الفنية والاتجاهات الجمالية الجديدة فى كتابة الرواية العربية الحديثة.

وفى نقده، لم يكن جبرا، لينطلق من منهج نقدي مسمى، رغم دراسته الاكاديمية المعمقة، ومعرفته بالادب الاجنبي وتياراته... انه يحتكم الى حسه الفنى والجمالي، تقوده خطى الحداثة التى يرى فيها مستقبل الادب العربي وانسان هذا الوطن.

هكذا كتب (الحرية والطوفان) ١٩٦٠، و(الرحلة الثامنة) ١٩٦٧ و(النار والجوهر) و(ينابيع الرؤيا) و(الفن والحلم والفعل) وغيرها..

★ ★ ★

- لقد عاش جبرا حياة ثقافية حافلة لم تكن له سواها حياة.. هكذا تجده يكتب فى الفن التشكيلي «الفن العراقي المعاصر»

و«جذور الفن العراقي» و«جواد سليم ونصب الحرية».

- وفي الترجمة لايتعامل مع ما ينقل الى العربية إلا عبر اعجاب ودراسة معمقة، فهو يهتم اصلا بشكسبير والدراسات الشكسبيرية فترجم عددا كبيرا من السونيتات، وسبع مسرحيات مهمة لشكسبير، ونقل من المكتبة النقدية عن شكسبير عدة كتب مهمة:

منها «شكسبير معاصرنا» و«ما الذي يحدث في هاملت» و«شكسبير والانسان المستوحد»... وله اجتهادات واضحة في تفسير شخصيات مسرحياته..

- واختار جانبا أخر يكمل اهتماماته الفنية والادبية ذلك هو التاريخ الفني والحضاري فترجم جزءا مهما من الغصن الذهبي لفريزر عن «ادونيس أو تموز» و«آفاق الفن» لالكسندر اليوت (وقد صرح لي شخصيا بعد ان ابلغته اعجابي بلغة الكاتب الشعرية وهو يتجول في مدينة الفن، بأنه يحب هذا الكتاب كثيرا للسبب نفسه) كما ترجم دراسات عدة «برج بابل» و«الاسطورة والرمز» وفي العمارة والفن الحديث.. ولايمكن ان ننسى ترجمته لـ «الصخب والعنف» لفولكز التي كانت تحديا لصعوبة هذا العمل وتعقيد اسلوبه.. وغالبا ما كان يقرن ترجماته بمقدمات مهمة ذات قيمة وثائقية كمقدمته لكتاب مترجم عن الشاعر ديلان توماس حكى جبرا فيها عن معرفته ومعاصرته لتوماس ايام دراسته.

- لقد كان حقا كما قال له السياب في احدى رسائله «اوسع نشاطا من ان تحده الترجمة عن كتابة الشعر او القصة او النقد».

★★★

- لقد رحل جبرا عن اربعة وسبعين عاما «ولد في بيت لحم بفلسطين عام ١٩٢٠» وترك ما يربو على الاربعة والستين كتابا، يقول جبرا في أخر مقابلة موسعة اجراها معه الزميل ماجد السامرائي لمناسبة محور خاص عن جبرا في مجلة «الجديد في عالم الكتب»:

«لعلني دون ان ادري منذ اول ما انطلقت في الكتابة، كنت مهما كتبت، انما اشرح واعلق على تلك القصة الرمزية التي هي حياتي».

كما يتحدث عن «الحداثة» التي اوقف جهده في حقلها، ومن اجلها فيقول: «الحداثة العربية التي نشدتها، وعشت بها، لم تكن يوما هدفا لمسعى، تبلغه فتستريح، الحداثة تطلع مستمر، واهميته في استمراره الذي لاينتهي إلا حين يطبق الظلام على الكون والانسان».

وعن منهجه النقدي يقول في مذكراته «اقنعة الحقيقة، واقنعة الخيال»: «النقد عندي عملية استغوار وكشف وانا بالطبع لا استطيع استغوار ما لاغور له، كما لايهمني ان اكشف ارضا يطرقها كل غاد ورائح... ولكن ابدأ بالاستغوار والكشف، يجب علي بعد الاطلاع الاول السريع على الارض التي انا عليها ان اعود فأمسحها من جديد بدقة، لانني افترض ان الشكل الفني قائم على هيكل محجوب له هندسته وتعقيده وكوامنه التي تنطلق منها دينامية الشكل...

والناقد - كما اراه - يجب ان يتناول العمل الفني كشيء بحد ذاته، له كيانه الخاص المحدود: اي انه يجب ألا يخلط بينه وبين صاحبه. النقد يجب ان يعالج النص نفسه، ويستخرج الكوامن من النص، لا من اي مصدر آخر».

ويقول عن عالم رواياته:

«عالمي هو المدينة، المدينة العربية الجديدة، بكل ما فيها من متناقضات وتيارات وآمال ومخاوف المدينة اليوم ليست مجرد «قصبة» فيها دار للحكومة: المدينة بوتقة هائلة لم تنصهر فيها العناصر انصهارا تاما بعد.. المدينة مازالت تسحرني وتستحثني على الكتابة وتصوير الشخصيات الناهشة المنهوشة فيها كما تسحر البدوي القادم اليها من الصحراء لاول مرة ولكني قد ابكي عليها، كما بكى المسيح على القدس، لانني اريد لها الخصب والصحة لا الجدب والمرض».

- ويكتب رسالة الى شاعر ناشئ فيقول له فيها مذكرا بقول الشاعر «شلي» بأن الشعراء كهنة الوحي الذي لايدرك ومرايا الظلال الهائلة التي يلقيها المستقبل على الحاضر - وانهم مشرعو العالم غير المعترف بهم:

يقول جبرا «لا لن تكون شاعرا إلا اذا صدرت الفاظك من اعماق جسدك وكتبت عما احست به يداك، وذاقته شفتاك، ورأته عيناك.

عليك ان تستقي الالفاظ من عضلاتك من انسجة لحمك، من احشائك، وتنسى عشرات العبارات التقليدية التي حشوت بها حافظتك، لانها قد عفنت وأنظر الى الحياة من جديد انك في عالم غير عالم الامس، اولا ينبغي ان تتجدد اللغة بتجدد الحياة».

وفي دراسة مهمة لجبرا عن شخصية «هاملت» بين العبث وضرورة الفعل يخلص الى ان «هاملت الغامض المعقد المكنون، العديد النواحي، المدرك العبث، اذ يدنو من قضائه المحتوم يكشف لنا رويدا رويدا عن اتساع زاخر في النفس ومغلقات من الحياة التي تحيط بنا.

واذا ما شارف النهاية، تفجر في قلوبنا فيض الحب دمعا لهذا الذي يبدو كأنما راح فداء لنا وكأنه قد احبنا كما احب اوفيليا وكما احب صديقه هوراشيو».

كذلك كان جبرا... واحساسنا وهو ينزلق الى هوة العدم بجسده.. بينما يظل لكلماته حضورها الرائع البهي.

حاتم الصكر: ناقد من العراق.

متوالية شعرية بعضها للطيف وبعضها للجسد

جبرا إبراهيم جبرا

ـ ١ ـ

ما لطيفك مرابطا دوما ببابي،
في غرفة جلوسي، في
غرفة نومي، في
مكتبتي، جالسا على منضدتي،
يعبث بأوراقي، يشخبط بقلمي،
مكررا نفسه كما في ألف مرآة،
هامسا، عابسا، يزم
بشفتيه اللذيذتين، ضاحكا
مرسلا شعره على وجهي،
على عيني، مقحما يديه
بين كتبي، وذراعاه تتراقصان،
وجسمه يفعي كألف أفعى
في غابة تغيب فيها عن وعيها
نشوة حتى الملائكة..

الا بالله يا حبيبتي
قولي لطيفك أن يرأف بي،
وأفهميه
أن الزائد زائد عن حده،
وأنني في الزحمة من وجوهه
قد لا أرى وجهك أنت،
وفي الزحمة من أصواته
قد يضيع على صوتك انت

لكنه لن يطيعك، ادري،
فهو يعلم انني في قرارتي
يلذ لي ان يكرر وجهه
امام عينى،
عاكسا بمراياه حضورك
المتواثب أبدا في دمي،
لأتساءل في النهاية حائرا:
ايكما الطيف عندي، وايكما الجسد،
ايكما حقا واقعي، وايكما حقا حلمي؟

ـ ٢ ـ

تساءلت ، لعيد ميلادك
اباقة ورد اهديك
أم زجاجة عطر فرنسي
أكعكة من أشهر حلواني
في المدينة،
ام عقد من عقيق يماني؟
ولكن كلها بالنقود
ما أسهل أن تشتري،
وما للحب دور في صنعها.

ما الذي أهديك إذن
فما وحده الحب يصنعه
وبالنقود لا يباع ولا يشترى؟
قال شيطاني؛ قصيدة!
بل قصائد!
قصيدة لعينيها،
وأخرى لخديها،
وقصيدة لشفتيها
الأجمل من عقيق يماني
(والأطيب، لو ذقتهما،
من كعكة اشهر حلواني)

اينافسني في حبك
هذه الايام شيطاني؟
ام انتما متعاونان؟
فهو بعيني يراك،
فينطق ماكرا بلساني:
وها نحن نهديك معا
لعيدك الميمون
اجمل ما اشتركنا
في صنعه حبا وأماني:
قصائد
هي ورد وعطر وحلوى
وقلائد، بمال الدنيا
لا تشترى، لأنها
اعز ما في كنوز العشاق
والشياطين
من كلمات ومعاني
باقية، ربما، ابد الدهر،
كأروع ما في الدنيا
من مبالي

ـ ٣ ـ

احمني، ياطيفها، احمني
بحسنك، بحلاواتك احمني
من هذا القبح كله،
هذه المرارات البذيئة،
افتح لي ذراعيك واغمرني
بشعرك، ادخلنى
في صدرك واجعلني
اذوب واتلاشى فيك
ياطيفها،
يا مبقيا على حياتي
وسط هذا الموات
في كل ما أرى وكل ما أسمع.

ياطيفها، يا ملجئى
في العواصف العاتيات،
يا مقيما في عمق عيني،
في غور اعماقي
وفي كل سطر من كتبي واوراقي،
يا من فارقت تلك التي احببتها
وصاحبتنى الف ميل الى هنا،
وبقيت معي، ومعها، في الوقت ذاته،
لتحضرها بقدرة الجنى لعناقي
وتبيح لي فتنتها
حماية لي من كل ما أرى
وكل ما أسمع

ما الذي كنت لولاك سأفعل
يا طيفها؟
وتقول لي ضاحكا:
لولا عشقك لها هناك
لما كنت انا هنا..
سرك علمتنيه،
ووضعت خاتمك السحري في اصبعي
فقد سكتت كل نغمة اهواها
وأرسلت وجودك الطيفي في
خلايا موسيقى الذين
عرفت اني بهم اتنفس،
وما علي الا
ان اعزف سوناتة
لسكارلاني أو فيفالدي
حتى تتواثب انت امامى
ياطيفها
تواثب اَربيل على حطام السفينة،
لتنقذني من قبح ما أرى
وقبح ما أسمع،

ما أروعك، يا طيفها،
تلتف حولي التفاف راقصة
على بحيرة في غابة
فتجعلني البحيرة والغابة معا،
وانت في طراوة الفجر
من هذا النهار، وانا
في عمر الدهور الغابرة.
احمني، ياطيفها، احمني،
واجعلني اذوب واتلاشى
بين ذراعيك كلما
نشبت مخالب القبح في جسدي
فتعيدني كيانا صحيحا،
وبعدها ترقص لي
وتجعل مني بحيرة وغابة
وقدماك في خفة الريح
تلتفان في، وفوقي،
وفي كل اتجاه حولي،
دونما غاية أراها،
والى ما لا نهاية

ـ ٤ ـ

كيف اخاطبك، اخبرني،
لا لكي تستمر براكينك في
قذف الروائع حمما وشظايا،
ولا لكي تهدأ عواصفك فتتحول الى مطر ينهمر،
فأنت بعض من الارض
اذا ما اشتد هولها
لتدمر وتحيي،
وانت في قلب السر
من الصخرة المحلقة في وجه السماء،
ومن الوردة المخضلة بالندى في وجه اللهب
كيف أخاطب البرق اذا ومض،
والشلال اذ تساقط هادرا،
وراحت ذبذبات الحنجرة

تموسق الدنيا بحب تهلل به الملائكة
اخبريني كيف أشع كالشمس
بالكلمات على شفتيك
وأجعل الزوابع الهوج تغمغم
عشقا في أذنيك؟

ـ ٥ ـ

(يجلس الحب في عينيها
ويمرح
ويبث في كل صوب
موتا لذيذا،
ويسرح الحب
من ثمة على شفتيها
ويصدح بينهما اغاني....)[1]

هذه لعبتها
واعية او غير واعية:
ان تصرع الناظرين ولو غفلة
بطرفة من ناظريها
ثم تحييهم بحديث
يغرد بين شفتيها،
فتقتلهم مرة اخرى وهى تدري
انهم يستعذبون الموت
بين يديها
وان سألتها ما الذي هي تفعل
اقسمت انها بريئة بهواها
من دم الناظرين اليها وهم صرعاها
فليجلس الحب في عينيها

ويمرح
وليسرح على شفتيها
ويصدح!

ـ ٦ ـ

رباه، لماذا بين المحبين جعلت الرحيل
دوما مستعجلا
فيه الذهاب لا ريب فيه
والمشكوك فيه هو الاياب؟
لماذا جعلت الانطلاق فراقا
كل مرة لألف ميل،
والعودة وعدا مبهما لا ضمانة فيه،
وجعلت خطوط الهواتف بين المحبين
مقطوعة او عاطلة
والبريد بينهم يزحف كالسلحفاة؟
ألكي تجعل العودة واللقاء
بركانا من لذة يتفجر،
ويكرر التفجر،
كضرب من التعويض؟

ولكن، وأنت القادر على كل شيء،
ما ضر لو أنك مع المحبين
تساهلت بين الحين والحين،
فاختزلت الفراق المر
على الاقل لعشره أو لخمسه،
وأطلت اللقاء العذب، وجعلته
مضروبا، على الاقل بعشرة
او بعشرين؟
وما ضر لوجعلته مضروبا بألف؟

ـ ٧ ـ

حديثي إليك انت
دون الناس جميعا
هو سلواى ومتعتي،
اذ ارقب وجهك
يفيضُ بحماساتك
وحيراتك، وحيرتي،
وأرى كيف تتماوج
خطوط الحلم بين يديك
كدخان سيجارتك، صاعدا
حول خديك، فعينيك، فشعرك،
وتتكلمين، وتتكلمين، وانا
اتكلم، واتكلم، وكأننا
ننهل من انهر الجنة معا
في فناجين قهوتك
وقهوتي، لأدرك
ان فردوس جنوني
بعينيك، وخديك، ويديك
هو ما أحيا من أجله:
واذا عذبنى حسى
بأن كل ما حولي
كآبة وهذر ودمامة،
وجدت ان جمالك وحده
هو خلاص الكون عندي،
ومنقذي

ـ ٨ ـ

أجل، عرفتها، عرفتها كلها،
ورأيت الوجوه الحلوة تكلح وتنهار
والعيـــون الحوراء تتحجـــر وتشع غباءها
والرؤوس الكبيرة تعلن الخواء،
والدنيا التي رقصت ذات يوم
على كفي
كإلاهة فرقها الشبق
رأيتها تفرفط ساقطة
في الطين وفي الرغام
والضـاحكـات يومـا في صبـاحـات العشق
رحن يعولن كالنائحات
في المآتم المهجورة..

ثم جئت انت،
كرؤيا طلعت، كروح
شقت حجب الليل.. وسطعت
اعجوبة للحياة في زمن الموت
ونبشت في أعماقي

شيطان الفرح بالصور المستحيلات،

وفجرت وعيي من جديد

كلمات، كلمات

يمازج فيها صوتك صوتي

وافكارك خيالاتي التي

دفقتها علىّ شلالا ذات نهار

كما من أعلى الجبل، متخذا

شكل شعرك، كتفيك،

شكل ذراعيك ونهديك،

وكان ملمسك على الشفتين

في صمتي

فلمس الهمسات،

غواية الحس وغواية العقل معا،

وفي الغوايتين راحت النفس ذاهلة

تصعد في معارج الكون

صعود ألسنة النار

وأعدت لي صياغة الدنيا

الاهةً تنهض من الطين ومن الرغام

ريانة كوجنتيك، شفتيك،

منحوتة كرخام قوامك،

عارية مسربلة بألوان الجلنار.

ـ ٩ ـ

ياللتوق، يا اللحلم الذي

يفتح ابواب السماوات كلها

ليملأها وجه واحد

ما أروعه، ما اعذبه!

وأصوات ماء يتساقط

قطرات، ثم يجرى

غدرانا تثرثر،

ولهاث من بين الصخور

يلاحق الجريان، يضاحكه

ويباكيه، شهقا،

تحرقا الى التلاشي

في فيضه، في لجج منه

تتعانق، تتناغم.

والوجه نداؤه الصامت

يصرخ من عينين ضارعتين،

والشفتان منفرجتان على

آلام عشق هو الماء

يتجمع قطرات من لذة

ليغدو لجة اخرى

تصارع اللجج، تعانقها،

تتناغم، تتلاطم..

ياللتوق، يا للحلم...

ـ ١٠ ـ

كم مرة اردت اقتلاعك من اعماقي

حيث جذورك قد ضربت في كل اتجاه،

كم مرة التففت حولك عن سبق اصرار

فنشدت الحب عند غيرك عامدا،

متلمسا غيد هذه ونعومه تلك،

وتغزلت بأيد غير يديك كأنها

سحابات غمام تظللني من شمس حارقة،

واجدا في ساعة او ساعتين من سقيا الشفاه

ما لم اجده في أشهر من التوق والارق،

شامتا بعشقي وآلامه، راجيا

ان اثير غيرته فيلفظني ويريحني

ولكنني ما وجدتني كل مرة الا

واقعا من جديد على اوراد من عشقك،

تائهة بالكبر والغنج والالق:

فبإيماءة من يديك ورفة من مقلتيك

لا يبقى في الارض جميل امامي

الا حضورك، غائرا في العمق منى

وضاربا خيام نشوته، اينما تلفت، في طرقاتي.

ـ ١١ ـ

كيف استطعت ان تتغلغلي

في موسيقاي كلها،

وتسكنيها قطعة قطعة، كأنها

اقاليم شتى ضمن مملكتك؟

كلما عزفت توكاتا لباخ، أو بسكاليا،

جئت راكضة مع الانغام، محومة

كألف طير فوق رأسي،

تتلوى ذراعاك امام عيني،

ويتطاير شعرك، وتتضاحك شفتاك

والانغام تصعد بي الفضاءات مجنحا

الى الكواكب المدومة،

وانت تصعدين معها، ومعي،

بقوامك المتثني،

راقصة، مسترخية، ترتقين عيني

وتعبثين بقدميك في اعماقي.

أخرجي، بالله اخرجي من موسيقاي،

اتركيني لها، وابقى هناك بعيدة

عن الضيوغ والبسكاليا

فموسيقاي تجنني فرحا بروعتها،

اما انت فعذابا تجننيني معها

أما آن لك ان تكفي عن عذابى

وتغادري اقاليم فرحي وجنوني؟

هوامش

(١) للشاعر الانكليزي جون، «آسيس وغالاطية»، ١٧١٨.

* * *

هدية من بسمارك إلى سلطان زنجبار

الهديـة تعبر عن رابطـة العـلاقـة وتعكس الـذوق العام السائد في تلك المرحلة

حصلت وزارة التراث القومي والثقافة في سلطنة عمان في عام ١٩٨٤ على ابريق أثري معدني «دلة» متوسط الحجم ومزين بنقوش وزخارف ونحت لوجه الاله الاغريقي «بان» كان من المفترض ان يقدم هدية من المستشار الالماني البرنس أوتو بسمارك الى سلطان زنجبار خليفة بن سعيد في عام ١٨٩٠ مما يعكس الصلات التاريخية الوثيقة بين المانيا وزنجبار في نهاية القرن الماضي.

ومنذ عام ١٨٧٠، ازداد نطاق التجارة الالمانية مع زنجبار حتى فاق حجم التجارة الامريكية والفرنسية وكانت بريطانيا الدولة الاوروبية الوحيدة التى لها تجارة اكبر مع زنجبار مقارنة مع حجم التجارة الالمانية.

وبنهاية القرن التاسع عشر صارت تنجانيقا محمية المانية وقد احتج سلطان زنجبار على الخطوة الالمانية وتأزمت العلاقات، واخيرا تراجع السلطان عندما ظهرت طلائع البحرية الالمانية على الشاطىء في اغسطس ١٨٨٥.

وأجرى سلطان زنجبار برغش (١٨٧٠ – ١٨٨٨) مفاوضات مع السلطات الالمانية ولم تكتمل حتى وفاته ... وقد تولى الحكم بعده أخيه سعيد بن خليفه الذي ارسل وفدا الى برلين في عام ١٨٨٩ .. وكان من المفترض ان يرسل المستشار الالماني بسمارك هدية لسلطان زنجبار عبارة عن ابريق وهو موضوع هذه المقالة ... وقد برزت ظروف طارئة حالت دون ذلك هي الوفاة المفاجئة للسلطان سعيد الذي خلفه في ١٣ فبراير ١٨٩٠ أخيه السلطان سعيد بن علي ... ثم قامت بريطانيا في الرابع من نوفمبر ١٨٩٠ بأخذ محمية زنجبار من المانيا مقابل جزيرة هيلجولاند الواقعة في بحر الشمال بالقرب من الشواطىء الالمانية وكانت جزيرة هيلجولاند تابعة لبريطانيا منذ عام ١٨٠٧ ... وتم توقيع معاهدة على تلك المبادلة بين المانيا وبريطانيا في أول يوليو ١٨٩٠ ولم يكن الرأي العام الالماني راضيا عن تلك المعاهدة وقد تسلم السلطان سعيد بن علي مبلغ أربعة ملايين مارك الماني وعلى أثر وفاته في الخامس من نوفمبر ١٨٩٣، تسلم الحكم حمد بن ثويني الذى توفي فجأة في ٢٥ أغسطس ١٨٩٦ . وحاول سعيد بن خالد الجلوس على العرش الا أن بريطانيا أبعدته بالقوة وهرب الى



القنصلية الالمانية وحملته بارجة حربية المانية سالما الى دار السلام حيث أطلق سراحه رغم اعتراضات بريطانيا. وتولى السلطة في زنجبار ابن عم حمد بن ثويني وهو السلطان سعيد بن حمود .

ومنذ عام ١٨٩٢ ، كانت زنجبار ميناء حرا وتسجل احصاءات عام ١٨٩٥ عن رسو نحو ٢١٤ سفينة ذات حمولة تبلغ طاقتها ٣٣٠,٠٠٠ طنا ومن بينها نحو ٨١ سفينة المانية وهناك نحو ١٢٧٥ مركبا شراعيا تحمل نحو ٨٨٦٧ طنا، ترفع العلم الالماني، واشتملت الواردات على الاقمشة القطنية والاسلحة والاواني الزجاجية والفحم والاسماك المجففة وبضائع أخرى ثقيلة، وسن الفيل أما تجارة الرقيق فقد أمر بابطالها السلطان برغش (١٨٦٦ ـ ١٨٨٨).

وكدليل على العلاقات الجيدة مع المانيا، أرسل السلطان خليفه



عملة أصدرتها شركة شرق أفريقيا الالمانية في عام ١٨٩٢، دلالة على العلاقات العمانية/ الالمانية كتب على الوجه الأول (شراكة المانيا سنة ١٣٠٩ هـ) وعلى الوجه الآخر باللغة الالمانية ١٨٩٢ م.

بن سعيد وفدا لبرلين لتهنئة القيصر وليهام الثاني بمناسبة اعتلائه العرش الامبراطوري ... وقد وصل وفد السلطان الى برلين في ٢٥ سبتمبر ١٨٨٩ وكان من بين اعضائه قاضي زنجبار محمد بن سليمان وقد وضع برنامج زيارة للوفد شمل مدن فايمر ودريزدن وبادن / بادن وفريد ريشروه وهامبورج وكان بصحبتهم القنصل الالماني العام في زنجبار الدكتور جوستاف ميشاهيلز وعدد آخر من كبار المسؤولين.

وفي برلين، استقبل القيصر وليهام الثاني وزوجته الوفد العماني في قصر بوتسدام وذلك في الثلاثين من سبتمبر ١٨٨٩ وقد قدم الوفد هدايا قيمة باسم سلطان زنجبار للقيصر ويلهم كانت عبارة عن أسلحة وذهب ومجوهرات وفي ٢٢ أكتوبر ١٨٨٩ استقبل الامير بسمارك وزوجته الوفد العماني حيث قدم الوفد للامير هدايا قيمة.

وعاد الوفد العماني الى زنجبار في ٣٠ نوفمبر ١٨٨٩ بعد رحلة بحرية ... وقد بعث سلطان زنجبار برسالة الى القيصر الالماني يشكره على حسن استقباله وضيافته للوفد وقد بعث القيصر والمستشار بهدايا قيمة كلف الجواهرجي فريد ليندر الشهير في برلين بضربها ووصلت الهدايا بالباخرة الى مكتب القنصل الالماني في زنجبار في ٢٦ مارس ١٨٩٠ وقد اشتملت الهدايا على نحت لشخص القيصر وتمثال يرمز الى وحدة المانيا وابريق وهدايا اخرى عليها كتابات باللغتين الالمانية والعربية تعبر عن مشاعر الصداقة والاحترام لسلطان زنجبار وبعث المستشار بسمارك بخطاب القنصل العام الالماني يأمره فيه كيف يقدم الهدايا للسلطان باسمه ردا على الهدايا القيمة التى سبق وأن تسلمها من السلطان لشخصه ولزوجته.

ولكن عندما وصلت الهدايا الى زنجبار كان السلطان خليفة بن سعيد قد توفي وفاة فجائية، وخلفه سلطان آخر لم تتضح علاقاته مع المانيا ولذلك رأي عدم تقديم الهدايا وبعد احداث توقيع معاهدة هيلجولاند/ زنجبار مع بريطانيا في صيف عام ١٨٩٠ وما تبعها من حماية بريطانية على زنجبار استقر الرأي في المانيا على صرف النظر نهائيا عن تقديم الهدايا، ومن بين الاسباب الاضافية لذلك حادث اعفاء بسمارك من مهامه في ١٨ مارس ١٨٩٠.

وبأمر من القيصر ويلهم الثاني تم ارجاع الهدايا لالمانيا في يناير ١٨٩١ حيث تحفظت عليها وزارة الخارجية الالمانية وتفيد المصادر ان الابريق الذي كان من المفترض ان يقدم للسلطان قد ضاع وكذلك بعض الهدايا التى بعث بها السلطان خليفه للقيصر ويلهم الثاني.

وقد بلغت قيمة الابريق نحو ١٣٥٠ مارك الماني ومع مرور الزمن وبسبب النقوش المحفورة والتى تتضمن اسماء لم تعد في السلطة اشترت عائلة ارفست كونتزا الابريق في ابريل ١٩٠٧ بمبلغ ٣٠٠ مارك فقط وكان في حوزة الاسرة حتى قيام الحرب العالمية الثانية واخيرا تم بيعه في عام ١٩٨٣ لوزارة التراث القومي والثقافة في عمان واخيرا وبعد مضي قرن كامل من الزمان عاد الابريق مرة اخرى الى اصله ،، ويبدو ان هدايا السلطان بسمارك وزوجته قد ضاعت الى الابد خلال الحرب العالمية الثانية وقد ظلت معروضة في متحف بسمارك لعقود من الزمان.

لا شك ان شكل الابريق الفضي المزين بالعملات الالمانية وبالنقوش والزخارف يمثل قمة فن صناعة الفضة خلال ذلك العقد الاخير من القرن التاسع عشر كما يعكس الذوق العام السائد في تلك الفترة.

وقاعدة الابريق الانيق مربعة الشكل ومصنوعة من خشب الابنوس وتتكىء على اربعة ارجل من الكرات الفضية الصغيرة وفي وسط القاعدة رسم لدرع مزين بزخرفة متعرجة على جانبيه وفي وسطه نقش لشعار النبالة الذي يرمز الى بيت بسمارك ،، ويبلغ ارتفاع الابريق نحو ٥١ سنتيمترا ويبلغ ارتفاعه بدون الغطاء ٤٢ سنتيمتر وجسم الابريق ٢٩ سنتيمترا وقطره ١٥ سنتيمترا ويزيد وزنه عن ثلاثة كيلو جرامات و ٩٥٠ / ١٠٠٠ من الكيلو جرام.

وعلى حافته العليا كتابة باللغة العربية تقول (السيد خليفة سعيد بن سلطان زنجبار من عند مستشار الرايخ الالماني البرنس فون بسمارك).. والجزء الخارجي من الابريق مزين بأربعة صفوف من العملات الميدالية ونقشت في احداها اسم السلطان خليفة بن سعيد .. ووضعت الميداليات في قوالب مستديرة عليها زخارف متنوعة مثل شعارات النبلاء والفؤوس الحربية وأغطية الرأس الحربية والصولجان والسهام.

وغطاء الابريق مثبت بمفصله ومحلى بزخارف متنوعة مثل رمز التاج الامبراطوري والصليب ،، أما غطاء الابريق فهو مزين بزخارف من الميداليات المصنوعة من الذهب وزخارف أخرى مثل نجمة الصباح ومجموعة الصلبان والاعلام والفؤوس الحربية.

* * *



كينزابورو أوى يحكي عن أسطورة قريته

تقديم وترجمة: كامل يوسف حسين

أعاني من العزلة ويغمرني حزن جارف عندما أتأمل وضعي الراهن في عالم الإبداع، المثقفون اليابانيون لم يبدعوا نظريتهم الثقافية لأنهم يفكرون من خلال أوروبا وأمريكا، أعارض بشدة تصدير الثقافة اليابانية إلى العالم وإليكم أسباب موقفي:

عندما أعلنت لجنة الأكاديمية الملكية السويدية فوز الروائي الياباني كينزابورو أوى بجائزة نوبل في الأدب للعام ١٩٩٤م، لم يكن ذلك مفأجاة لكثيرين على مستوى العالم كله، فالكاتب الكبير معروف في العديد من الدوائر العالمية، لا بفضل إبداعه الروائي فحسب، وانما كذلك بحكم نشاطه الكبير في ميدان حقوق الانسان ورفض سباق التسلح النووي العالمي، ولم يكن سراً أن اسمه مدرج منذ سنوات في القائمة القصيرة للمرشحين بالجائزة، وقد نوقشت احتمالات فوزه بها مرات عديدة، ونشر جانب من هذه المناقشات في أكثر من دورية واحدة، أبرزها مجلة «ورلد لتر تشر توداى».

هكذا فإنه خلافاً لما أشارت إليه الصحف وأجهزة الإعلام العربية، في حينه، لم يكن فوز أوى مفاجأة لأحد، وكل ما هنالك انه لم يكن لدى البعض من المعلومات عن أوى ما يتوافق مع ما درجت عليه الدوائر العالمية من اهتمام كبير بالفائز بهذه الجائزة بصفة خاصة.

وفي عالمنا العربي، كان من حسن الحظ حقاً أن القارىء العربي وجد لديه، وبلغته الأم، عملين للكاتب الياباني الكبير، هما «مسألة شخصية» التي ترجمها الشاعر وديع سعادة وصدرت عن مؤسسة الابحاث العربية في إطار سلسلة «ذاكرة الشعوب» في العام ١٩٨٧، ومجلد «علمنا أن نتجاوز جنوننا» من ترجمة كاتب هذه المقدمة واصدار دار الأداب البيروتية في العام ١٩٨٨، والذي يضم أربع روايات قصيرة، هى على التوالى: «علمنا أن نتجاوز جنوننا» و«يوم يكفكف دمعي بنفسه» و«الجزاء» و«أجوى المسخ السماوي».

ورغم وجود مقدمة مطولة عن كينزابورو أوى تتصدر «علمنا أن نتجاوز جنوننا»، فان القارىء العربي، في اعتقادي، يظل بحاجة لمعرفة المزيد عن كينزابورو أوي، وعن المؤثرات في أدبه، وأبعاد عالمه الروائي، خاصة وأن هذا العالم لا يفتقر إلى التركيب، إن لم نقل التعقيد، ومن هنا تأتى أهمية هذه المقابلة التى أجريت مع أوى خلال زيارته لهاواى مؤخرا، والتي ظل خلالها محتفظا بروحه المعنوية العالية، على الرغم من أن ابنه الذي ولد بعاقة ذهنية دائمة كان مايزال في غمار جهوده الشاقة لتحقيق التواصل العملي الأول مع العالم، عبر اصدار اسطوانته الاولى التى تضم أعمالا موسيقية كلاسيكية كما كان أوى حزينا وفي حالة تأثر شديد، عقب تعرض زوج شقيقة زوجته، المخرج الذائع الصيت جوزو ايتامي للطعن بخنجر حاد من أحد اعضاء العصابات اليابانية الشبيهة بالمافيا، والمعروفة تقليديا باسم «الياكوزا» ردا عى هجوم إيتامي على هذه العصابات وسخريته منها في أحد افلامه.

وقد رد أوى على الاسئلة خلال المقابلة التى نشرت في مجلة «مانوا» الصادرة عن جامعة هاواى تحت عنوان «اسطورة قرية كينزابورو أوى» باللغة الانجليزية بلكنة يابانية، ولكن

بتواصـــل يحـــمل روح اوى المرحة.

ولم يكن محاور اوى في هـــذا اللقـــاء شخصا واحدا، وانما ثـلاثة محاورين، هم على التـوالى ستيف بـرادبـوري، رئيس التحـريـر المشـارك لمجـلات: ليتراري هستودي، وناراتيف، وكـالتشر، وقد عرف في الدوائر المعنيـة بالآداب الشرقية بمقـالـه المطول الشهير بعنوان «الاختراق الأمريكي للطـاويـة الفلسفيـة» الـذي نشر في العـام ١٩٩١ في مجلة « «ترانسليشن ايست أندوست».

أما المحاور الثـاني لأوى، في هذا اللقاء، فهـو جويل كـون، الـذي كتب العديـد من المقالات عن الأدب اليـاباني، وترجم جـانبا من ابداعاته، كما قام بمصـاحبة العديد من الشعراء اليـابانيين بـالعزف على الجيتـار خلال إلقـاء قصائدهم في هـونولولـو، وقد لفت أنظار الدوائر المعنيـة بالآداب الشرقية بترجمتـه لقصة يـابـانيـة تعود إلى القـرن الثامن عشر، تدور حول بوذيساتفا ـ وهي شخصيـة تعـد في الأدبيات البـوذيـة أحـد تجليات بوذا ـ تقوم بتأجير أذرعتها الألف، خلال إحدى فترات الركود الاقتصادي.

والمحـاور الثـالث لأوى، في هذا اللقـاء، ليس إلا روب ويلســون عضــو جمعيتي «بـاوندري» و«بـامبـوريـدج» للصحافـة، والكـاتـب المسـاهم بصـورة منتظمـة في «إيست ــ وست فيلم جـورنال». وقـد لفت الأنظـار اليه بـانجـازاته في العـدد الخـاص الــذي أشرف على اصداره تحت عنـوان «آسيـا ــ المحيط الهادى كفضاء لـلانتـاج الثقافي» الصادر عن «باونـدري تو» وكذلك بكتـابـه الصادر عـن جامعـة ديـوك تحت عنوان «إعادة تصـور الساحل الامـريكي المطل على المحيط الهادي: الثقافة المحلية، الهوية الوطنية والفضاء عبر القومي».

ولمجـرد إعـادة التـذكير بـالحقـائق الأسـاسيـة المتعلقة بكينـزابـورو أوى لمن يطـالع هـذا الحوار دونما معرفـة مسبقـة بجانب من المعلومات الضروريـة عنه لكي نتمكن من فهم ومتـابعة مـا يطرحه هنـا، نشير إلى أن الروائي اليابـاني الكبير ولد في العـام ١٩٣٥ في قـريـة أوسى، في مقـاطعـة إيهايمي، بجزيرة شيكوتو اليابانية الواقعة في غـربي اليـابـان، على أرض تحكمهـا الأعـراف الـريفيــة التقليـديـة، وفي تجمع قروي يتميـز بالمحبـة العميقة بين أبنـائه، وكـذلك بشيء من غـرابـة الاطـوار، وهما العنصران اللذان سيشكلان أرضـا خصبة لانطلاق خيال أوى.

وقـــد درس أوى الأدب الفــــرنسي في جامعة طوكيو، بعـد الحرب العالمية الثانية، وخـلال مـرحلـة الـدراسـة نظم قصـائد «الــواكـا» وكتب المسرحيـات والقصص القصيرة، ليلقى الضــوء على الحيـــاة في مسقط رأســه، وليبرر ويفسر هـذا الطـابع الشديد الخصـوصية، الذي تتميز بـه هذه المنطقة، ولو لنفسـه في المقام الاول، ودارت أطروحـة تخرجه عن التصويـر في روايات جان بول سارتر.

وفي العــام ١٩٥٨ وخــلال دراستــه الجامعيـة كذلك، فـاز بجائزة أكـونـاجـاوا، المخصصة لألمع الكتاب الشبـان في اليابان، عن روايتـه القصيرة «الطـريـدة»، وانطلق مشـواره الادبي، وسط صيحـات نقـديـة تؤكـد أنه أهـم كاتب يظهـر في اليابـان منذ يوكيو ميشيما.

وفي العـام ١٩٦٤ عقـب ميشيما نفسـه على رواية أوى «مسألة شخصيـة» بقوله : «لقـد وصل كينــزابـورو أوى الى ذروة جـديدة في روايـة ما بعـد الحرب العالميـة الثانية في اليابان. وهذا الحكم يفرض نفسه الآن بمزيـد من القوة، بعد ثلاثين عـاما من اطلاقه».

وفي كتاب صـدر مؤخرا بعنـوان «بعيدا عن مـــوقع الــوسـط» يطـرح البـــاحث الأمـريكي، ذو الأصل اليـابـاني، مـاسـاو ميـوشى، الـذي ينظر الى أوى كما لـوكـان ديوجين الأخير الـذي يرفع مصباحه عـاليا وسط مراكز تسوق اليـابان المصممة وفق العمارة مـابعـد الحداثيــة في جينـزا بقلب طوكيـو ـ يطرح هذا التقـويم لإبداع أوى.. «إن تعليم أوى الشامخ، وذاكـرته المخيفة، وأفكاره المركبة، وخيـالـه الذي لا يعـرف القيـود، وإرادتــه السيـاسيــة الصلبـة، وتواضعــه الذي يـرفض التميز بـالسلب بين من يلتقـونـه، والــذي تمازجـه ثقتـه المطلقـة بنفســه، كل ذلك يجعلـه أقـوى شخصية في العالم الأدبي لليابان في الوقت الراهن».

وقـد تـتابعت رواياتـه التى حصـدت العديـد من الجوائز بانتظام، ومن أبرز هذه الروايات «اقطفوا الـزهور، اقتلوا الاطفال» (١٩٥٨) و«عصرنــــــــا» (١٩٥٩)، و«الصرخـــات» (١٩٦٣)، و«مســألـــة شخصية» (١٩٦٤). اما العمـل الذي اثار اهتمامـا دوليا بـأدب اوى فهـو «الصرخـة الصامتة» والذي اشادت به اللجنة الملكية السويـدية في بيانها عن منحه جائزة نوبل لأوى وكـذلك أشـادت بـروايتـه «رهـان العصر» (١٩٧٩). أمــا عملـه الموســوم «النساء يصغين لأشجـار المطر» (١٩٨٢) فهو يدور في جانب منـه في هونولولو وعلى وجه التحديد في مصحـة للأمراض العقلية وهنـاك كـذلك «انهضوا يـاشبـاب العصر الجديد» (١٩٨٣) و«عضـة فرس النهـر» (١٩٨٥)، و«الحكـايـة العجيبـة » ل. أ. م والغـابـة» (١٩٨٦) و«رسـائل لسنوات الحنين الى الـوطـن» (١٩٨٧) و«الحيـاة ـ الأقـــارب» (١٩٨٩) و«حيـــاة هـــادئة» (١٩٩٠) وروايـــة من روايـات الخيــال العلمي بعنــوان «عـلاج البرج» (١٩٩١). أما آخر عمل عكف عليه أوى فهو ثلاثيته «الشجـرة الخضراء الملتهبـة». وكـان قـد أصدر مجلـدين منها بـالفعل لـدى إعلان فـوزه بجـائزة نـوبل هما «عنـدمـا هـزم المخلص» (١٩٩٣) و«التذبذب». وما تزال الرواية الأخيرة في الثلاثية رهن الإصدار.

غير أن أعمال كينــزابــورو أوى لم تقتصر على الاصدارات الابداعية وحـدها، وانما كـانت لــه مسـاهمات متميــزة في مجالات أخرى ، فقـد أصـدر كتـابـاً في الجغـرافيا السيـاسيـة، كـانت له اصـداء بارزة، هو «مـذكرات هيروشيما» (١٩٦٥) وفيه لا يتجلى اهتمام أوى بالطاقة النووية وقدرتها الرهيبة فحسب، وإنما يبرز كذلك مـلامح اهتمامه الاستحـواذي بـالمعانـاة والعـــذاب اللـــذين تعـرض لهما أبنـــاء

هيروشيما نتيجة لالقاء القنبلة الذرية الأمريكية على مدينتهم، وهو موضوع ينثر اصداء الشكل المشوه على امتداد جانب كبير من عالم أوى الروائي، وهناك أيضا كتاب «مذكرات أوكيناوا» (١٩٧٠) الذى يكشف التزام أوى على امتداد عمره، وفي مواجهة ضارية مع القوى الامبراطورية، بالحفاظ على الهامشي، على الريفي، على المعوق، المشوه، المختلف، والمغاير، أو كما يعبر ما سو ميوشى في كتابه الشهير على ما هو بعيد عن موقع الوسط.

وكما تشير هذه الموضوعات، فإنه على الرغم من تأثر أوى العميق بالفلسفة الوجودية، وتحليقات خياله على نحو ما نرى في «مسألة شخصية» على سبيل المثال، إلى التريدات الجنسية المروعة على حافة الهوة الوجودية، فان أعمال أوى تظل ضاربة لجذور بقوة في مشكلات الرؤية الاخلاقية والحركة السياسية.

أخيرا، وقبل أن أدع القارىء مع هذا الحوار الفريد، يهمني أن أشير في نهاية هذه المقدمة، التي آمل أن طولها النسبي لم يثر ضيق القارىء العربي ولا شعوره بالضجر، إلى نقطتين محددتين:

● لقد كان أوى، رغم حبه الشديد لبلاده وتأكيده أنه لا يكتب إلا وعينه على القارىء الياباني وحده، هو الذي أكد في مقال شهير له على ما أسماه بـ «حق القطيعة مع اليابان» وهو حق يرى أنه من خلاله وحده يجترح التواصل مع الانسان الياباني البسيط، وبمعنى ما مع الإنسان في كل مكان. إنه يرفض اليابان الأخرى، يابان الامبراطور، يابان ثقافة المركز، يابان قولبة الإنسان في اطار نشاط المؤسسات العملاقة وتقزيم البشر، من خلال تغريبهم، وسلب إبداعهم الإنساني؛ وذلك لحساب تحقق يابان أكثر إنسانية وصدقا مع النفس ومع الاخرين، كما يأمل الكاتب الياباني الفائز بجائزة نوبل.

● في مواجهة نزوع الكثير من كتاب العالم الثالث إلى الخروج من جهودهم، والانسلاخ من هذا العالم الذي ينتمون إليه، والرحيل بالروح وبالفكر وبالجسد أيضا إلى الغرب، وبالتحديد إلى إوروبا، فإن أوى كان هو الذي شدد على انتماء اليابان، رغم تقدمها الكبير، الى العالم الثالث، وكتب في مقال يؤكد فيه على قوى الهامش، قوى الروح والطبيعة والميثولوجيا المحلية في مواجهة الهيمنة من الداخل والخارج، يعرف مهمته، باعتباره كاتبا يابانيا، بقوله: «إن مهمة الكاتب في اليابان هى أن يكتب كلماته واحدة إثر الأخرى، وفي ذهنه فكرة محددة عن إعادة الترتيب الشاملة للصيغة التوحيدية الثقافية في بلاده وفي غيرها من دول العالم».

وفي عصر تسوده اهتمامات عالمية، يعمد القومى تحت ظلاله الى التخلي، ويتعمد الدولي في تضاعيفه اللجوء الى البطش، وتتبنى الثقافة المحلية صيغة توحيدية ثقافية قوامها الربح المادي فان قيمة كينزابورو أوى الحقيقية تكمن في انه يرفع الصوت عاليا دفاعا عن الهامشي، عن البعيد عن موقع الوسط، عن قوى الروح غير التقليدية الباحثة في لهفة عن تعبير عنها يتكافأ مع طاقاتها الهائلة المخزونة، سواء أكان هذا الهامشي في شيكوكو أو هيروشيما أو كوريا الجنوبية أو أوكيناوا أو الصين أو النفس أو الأركان القصية من عالمنا العربي الغارقة في التراب والتعاسة والرعب.

الآن، نبدأ في قراءة الحوار:

● ستيف برادبوري: أود أن أطرح عليك سؤالين، من وحي كتاب ما ساد ميوشى الصادر مؤخرا بعنوان «بعيداً عن موقع الوسط». فقد جعلك ميوشى على نحو ما بطل الصورة التي رسمها للأدب الياباني الحديث، وهو يذهب الى القول بأنك واحد من قلة محدودة من الكتاب الجادين مازالت موجودة في اليابان، وتحظى بحماس واسع النطاق من الجمهور، ومن الامور التي يقولها انه منذ حوالي العام ١٩٧٠ شهدت اليابان انتصار الثقافة السلعية والقيمية القائمة على صرح المؤسسة، وفي خلال ذلك الوقت فان الكتابات النقدية الجادة قد تهاوت على الطريق بشكل حقيقي، وحل محلها نوع من الممارسة الأدبية يكاد يتطابق مع النزعة الاستهلاكية، بل انه يدرج قائمة بالكتاب الذين تنتقدهم بدورك بشدة، مثل هاروكي موراكابي وآخرين، واتساءل عما إذا كنت تشارك ميوشى رؤيته القاتمة، فيما يتعلق بالكتابات اليابانية المعاصرة، حيث أنه يخيل اليّ بعد الحديث معك أنك تبدو متفائلاً إلى حد ما.

ـ كينزابورو أوى: إنني أجد دراسة ميوشى حافلة بالمعلومات إلى حد بعيد، ولكن إذا شئنا الحديث بصراحة، فإنه لا يكاد يمكن القول عنى اليوم بأنني أحظى بحماس واسع النطاق من الجمهور. وعلى امتداد السنوات العشر الأخيرة قمت باصدار ما متوسطه كتاب واحد سنويا، وقد بيع من كل كتاب منها ما يتراوح بين ستين ألف نسخة. ومائة ألف نسخة ولكن قبل عشرين عاماً كان يباع من كتبي مائة ألف نسخة على الأقل في الطبعة ذات الغلاف السميك وحدها على الدوام، حتى في حالة الكتب التي تضم مجموعات من مقالاتي. وقد شهد كل عام انخفاضا في المبيعات. وقبل عشر سنوات كانت تباع من الطبعة ذات الغلاف الورقي من كتاب جديد لى ملايين النسخ، أما الآن فان عدد النسخ ذات الأغلفة الورقية التى يمكنني توقع بيعها أصبح صغيرا للغاية، أي تقريباً في حدود عدد نسخ الأغلفة السميكة، في معظم الحالات. ولكن المؤلفين الشبان، مثل رايو موراكامي وهاروكي موراكامي ويوشيموتو بانانا يبيعون كتبهم بشكل جيد وخاصة في حالة الطبعات ذات الغلاف الورقي، ولا يمكن مقارنتي بهم. مازال لي بعض القراء، ولكن المستقبل الآن مظلم للغاية (قال العبارة الأخيرة ضاحكاً).

هناك العديد من الكتاب الجادين في اليابان، مثل يوشيكتتشي فوردي، ويوكو توشيما، وماكونو أوكا، وتايكو كونو، وغيرهم. وأعتقد أن عدد قرائهم يدور حول

العشرين ألفاً، أو حتى أقل من ذلك.

● ستيف برادبوري: من الأمور المثيرة للاهتمام التي طرحها ميوشي إنه حتى على الرغم من انك تشكل صوتاً ناقدا بارزاً، إلا أن شهرتك ذاتها قد دفعت باتجاه جعلك معزولاً. وهو يحاجج بأنه كما في حالة معظم الأصوات التي ترتفع بالنقد في اليابان فإن صوتك عزله التوقير والاجلال اللذان تحظى بهما، وكنتيجة لذلك فإن الناس يترددون كثيرا في الدخول في أي نقاش معك. وعلى أكثر من نحو فإن جوهر كتابه هو القول بأنه ليست هناك كتابه جدلية معارضة في اليابان اليوم. هل توافق على وجهة النظر هذه؟

- كينزابورو أوى: (ضاحكاً) أعتقد أن ميوشى كان شديد الكرم معي. نعم، إنني مؤلف معزول، وبصفة خاصة على الساحة الأدبية، وانني لأشعر بالعزلة الشديدة، ولكن ميوشي بالغ في اضفاء الطابع المثالي على موقفي، ولست استطيع دعم وجهة نظره بقوة، فعلى سبيل المثال ليس بمقدوري العثور على أحد ينشر كتبي باستثناء دار شينتشوشا.

● ستيف برادبوري: كانت اليابان شديدة العدوانية في غمار المنافسة على تصدير التكنولوجيا، كالسيارات، وأجهزة الفيديو وما إلى ذلك. هل تعتقد أنه سيأتي وقت تحاول فيه اليابان تصدير ثقافتها بالعدوانية ذاتها؟ وبتعبير آخر هل تعتقد أن الثقافة اليابانية ستصبح ذات يوم ثقافة عالمية وليست يابانية فقط؟.

— كينزابورو أوى: لقد ساعدت، مؤخراً، بالاشتراك مع عدد من المثقفين الفرنسيين واليابانيين، في مشروع لترجمة بعض القصص اليابانية الى الفرنسية. وقد تمكنا من العثور على مترجمين جيدين للغاية وعلى من يتولى رعاية المشروع، بل وأقنعنا دار جاليمار بنشر الترجمات، وفي غضون ذلك قال أحدهم إنه يتحتم علينا أن نقوم بتصدير ثقافتنا، ولكن هذا شيء أعارضه تمام المعارضة، وذلك لسبب محدد، فنحن باعتبارنا كتاباً ليس بمقدورنا تصدير ثقافتنا، على نحو ما تقوم الصناعة اليابانية بتصدير أجهزة التليفزيون، فالنجاح التكنولوجي ليس ضماناً للانجاز الثقافي، وبمقدور بلاد تحظى بقدر محدود من تكنولوجيا الكمبيوتر أن تبدع أدباً عظيماً، وقد قامت بذلك بالفعل، ولست أعتقد أن كولومبيا قد انتجت أجهزة الكمبيوتر، ولكن ليس باستطاعتنا إنكار عظمة ما يبدعه كتابها. وكذلك في نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، لم تكن روسيا مصدراً لأي تكنولوجيا مهمة، ولكنها كانت مصدراً للكثير من الكتابات العظيمة فالتكنولوجيا مسألة أخرى مختلفة عن مسألة الثقافة. والكتاب المتجهون الى الوسط، على نحو ما كان يوكيو ميشيما، يريدون في بعض الأحيان أن يتطابقوا مع اليابان المؤسسة. وحتى كوبو ابي، فيما أعتقد، حاول أن يخلق هذا التطابق أو التوحد بين نفسه وبين مؤسسة «سايبو»!. ولكنني أعتقد أنه إذا كانت هناك مثل هذه الحركة في اليابان لتصدير ثقافتنا من خلال دعم مؤسسات عملاقة مثل سايبو أو سوني. فانني سأقوم بكل ما في وسعي لخلق حركة مناهضة للتصدير (ضحك) وإنني أعتقد أنه يتحتم علينا ان نفصل تكنولوجيتنا عن ثقافتنا. وقد اكتشفت تدريجيا أن هناك العديد من المترجمين والمثقفين في أمريكا الذين أنجزوا بعض الترجمات العظيمة حقاً عن الأدب الياباني، مثل ترجمة أعمال يوكو تسوشيما، ويوشيكيتيشي فوروى. وأعتقد ان أعمال هذين الكاتبين تباع منها ألوف النسخ في فرنسا. ولدى هؤلاء المترجمين الشبان حس قوي للغاية بأساليبهم، وهم مجددون على صعيد الأسلوب، وخاصة المترجمة الشابة لأعمال يوشيكيتشي فوروى، إنها شابة في مقتبل العمر، ولكن ترجمتها للعمل الموسوم «يوكو» كانت ترجمة رائعة.

وعلى أي حال، ففي الولايات المتحدة تشهد الجهود الشاملة لترجمة الأدب الياباني تزايدا، ولذلك فنحن لا نكترث كثيرا بالبرامج الرسمية الكبيرة لترجمة الثقافة اليابانية وفي اليابان أقوم بالاشراف على مطبوعة «هيروميسو» «هرمس» مع أصدقاء لى، هم المهندس المعماري أراتا اليسوزاكي، والفيلسوف يوجيرو ناكامورا، والشاعر ماكوتو أوكا، ومؤرخ علم الجمال ماسانورى أواياجي، وآخرين. وعلى امتداد عشرين عما كانت لنا مجموعة دراسية وقد بدأنا ونحن في صدر الاربعينيات من أعمارنا، وخلال ذلك الوقت اصبح ايسوزاكي مشهورا على مستوى العالم، ولم يعد بعضنا يواصل النشاط في إطار هذه المجموعة، وأحسب أننا لسنا على القدر الكافي من الدأب (ضحك) . وإنني لآمل في توسيع نطاق الكون الثقافي باليابان. ولكنني لا أتوقع أن بامكاننا القيام بأي تغيرات حادة.

أما عن أعمالي الموجودة رهن الترجمة، فهناك مترجم أمريكي يعمل على ترجمة ما أعتقد انه واحد من أفضل أعمالي، وهو عملي الموسوم «انهضوا ياشباب العصر الجديد!» وقد عكف على ترجمته طوال ثماني سنوات! (ضحك) وفي كل عام يبعث لي برسالة يعتذر فيها عن عدم الانتهاء من الترجمة، ويقول شيئاً من هذا القبيل: «لن تصدق هذا، ولكن أخت زوجتي أصبحت لديها ميول انتحارية» (ضحك) ويبدو أن كل شيء يحدث له، وهكذا لم يترجم كتابي بعد. وتلك مشكلة كبيرة بالنسبة لي وفي كل مرة أزور الولايات المتحدة أبحث عنه في المكتبات دون جدوى. وتلك تعاسة شخصية، ولكن بهذه الطريقة يظهر الأدب الياباني في الغرب، أي تدريجيا، كتابا إثر الآخر. ولابد لي من القول بأنني اجد المثقفين في الولايات المتحدة وفرنسا وألمانيا مثيرين للاهتمام الى حد بعيد ووجهات نظرهم تتسم بالشجاعة. وهكذا فانني اعتقد ان الأمل قائم، واحلم بانه في يوم من الأيام سيكون الأدب الياباني أدباً عالمياً، ولكنني عندما مضيت الى هايتي، التقيت بالعديد من المثقفين من الكاريبي، وحصلت على الكثير من الكتب منهم، وهى مواد رائعة، وهى كتب مجهولة في اليابان،

فنحن - اليابانيين - لدينا عالم ثقافي بالغ المحدودية. ونحن لا نعرف الكثير من المؤلفين من الدول الأخرى، ونحن بحاجة إلى خلق مناخ يفضى بشكل أكبر الى ترجمة الأدب الكوري، وأدب الحركات السرية الآسيوية، الذي لا نعرف عنه الكثير، ويتحتم علينا أن نوجد علاقة وثيقة مع ثقافات العالم الثالث الأخرى.

● ستيف برادبوري: في «هوية اليابان المزدوجة»: ورطة كاتب.. وهى ورقة ساهمت بها في مؤتمر تحدى ثقافة العالم الثالث في جامعة ديوك في العام ١٩٨٦ ذهبت إلى القول بأن هوية اليابان المزدوجة قوامها ان اليابان دولة من دول العالم الثالث تخلت عن وضعيتها العالم ثالثية، وأن علاقتها بالعالم الثالث، وبخاصة جاراتها الآسيوية هى في حالة يرثى لها حقا. هل لاحظت أي تغير في احساس اليابان بالهوية خلال السنوات التي انقضت منذ مؤتمر جامعة ديوك؟

ـــ كينزابورو أوى: بوسعي الاجابة بنعم ولا كليهما. لا، بمعنى أن من يسمون بالمثقفين اليابانيين لا يتغيرون أبداً، فهم على الدوام يفكرون من خلال أوروبا وأمريكا، وهكذا فإنهم لا يقيمون صرح نظرية خاصة بهم أبداً. ولست أدري السر في ذلك حقاً. وإنني ليساورني على الدوام شعور بأنه يتعين عليّ تغيير منظوري كلية، ولكنني حتى الآن لم أنجح في ذلك. وأعتقد أن أمامي عشر سنوات حتى موتي، ككاتب (ضحك) وبالتالي فلدي شعور بالتعجل في إنجاز الأهداف التي تحدثت عنها في المؤتمر: «اختفاء الطابع النسبي» على هيمنة الامبراطور على اليابان من خلال تصوير الاقاليم الهامشية في البلاد عبر «الواقعية الغرائبية».

هناك عدد من المثقفين اليابانيين الشبان، الذين لم يتسع نطاق شهرتهم للغاية، ولا يقوم أي منهم بالتدريس في الجامعات الكبرى، وهم يحاولون التعاون مع المثقفين والناشطين من الدول الآسيوية. وعلى سبيل المثال فقد أنجزوا كتاباً عن «الايانفو» أو «المسريات» (آلاف النساء الكوريات والفتيات اللواتي كان يتم خطفهن بانتظام واستخدامهن كعاهرات من قبل العسكريين اليابانيين خلال الحرب العالمية الثانية) يضم مساهمات من المثقفات الكوريات المتصديات لقيادة الحركة النسائية في بلادهن. وهم يؤلفون كذلك كتابا عن الاستغلال الياباني لمزارع الموز، وبالتدريج ومن خلال حركة على مستوى القاعدة تتصف بالشمول فانهم يخلقون مناخا جديدا للحرية الأكاديمية. وقد التقيت في لوس انجلوس بالعديد من المثقفين والطلاب الأمريكيين الذين تواصلوا مع هذا الجيل الياباني من المثقفين الشبان. وقبل عشر سنوات، ولدى حواري مع خريجي الجامعات الامريكيين كانوا يتحدثون على الدوام عن المثقفين العظام مثل ماساو ماروياما وسابورو موريفاجا أما الآن فإنني ألاحظ أنهم يتحدثون عن هؤلاء المثقفين الشبان، بل ان بعض هؤلاء الامريكيين يمضون إلى اليابان ويقيمون في المدن الصغيرة، حيث يعملون كناشطين في مجال الاتصال بهؤلاء المثقفين الشبان، وانني لشديد التأثر بنشاطهم.

جويل كون: لديّ سؤال آخر فيما يتعلق بماساو ميوشى، فهو قد قارن ما يعرف في اليابان بـ «شوسيتسو» بالرواية الغربية منذ بعض الوقت ووجد لكل منهما خصائص بالغة الاختلاف. فهل تجد أن هذه الخصائص مختلفة بدورك فيما يتعلق بالقراءة والتأليف (يلاحظ أن الشوسيتسو قد وصفها أوى على النحو التالي: «في اليابان هناك تقليد ياباني يعرف باسم «واتا كوشى - شوسيتسو» أو رواية الأنا التي تأثرت بالرواية الغربية. ونحن نكتب عن أنفسنا، عن كيف ننهض من نومنا، ونتناول طعام إفطارنا وما الى ذلك، وهذا هو الواتا كوشى - شوسيتسو).

ـــ كينزابورو أوى: نعم، اعتقد أن ميوشى قد أصاب كبد الحقيقة. وعندما نقارن نوعية الشوسيتسو التي يتحدث ميوشى عنها، وعندما ننظر اليها من خلال معايير النقد الدولي أو الأوروبي، فانها لا يمكن أن تصمد للنقد العالمي، فهى لا تضم عناصر الرواية الحقة. ولست أظن أن الشوسيتسو هى نوعية الخطاب الروائي الذي يحتمل نقداً ثقيل العيار، وذلك لاعتبار محدد هو أنها لم يتم إخضاعها لنقد نظري متواصل في اليابان. وهناك اعتبار آخر هو أنها لم تلق أي مداخلة نقدية قوية على الصعيد الدولي.

جويل كون: أعتقد أن ميوشى من شأنه أن يذهب الى القول بأننا إذا نحينا جانبا الاهتمامات التقويمية، فان الشوسيتسو تنتمي الى نظام يختلف تمام الاختلاف عن ذلك الذي تنتميا اليه الرواية وبالتالي سيكون من المستحيل، بل ومن العبثي، ان نعقد مقارنة بينهما، بغض النظر عن أيهما قد تكون أفضل من الأخرى. ومن الجلي أنه بين أعمال الشوسيتسو فإن هناك أعمالا من نوعيات متباينة، ولكن النظر إليها من منظور نقدي يقوم على أساس فن الرواية الغربي سيثير عن طواعية ألوانا شتى من سوء الفهم.

- كينزابورو أوى: أتفق معك في ذلك، فعلى سبيل المثال هناك من يقولون إن «حكاية جينجي» هى أول رواية في العالم. وأظن أن هذا القول غير دقيق. وقد يكون من الممكن القول إن «الكوميديا الالهية» لدانتي هى أول رواية عظيمة ومتكاملة وحقيقية من العالم، ولكن القول إن «حكاية جينجي» هى أول رواية في العالم هو خطأ. ان هناك خلافات من حيث المفهوم بين «حكاية جينجي» وبين الرواية الأوروبية. وما يعترض عليه ميوشى هو أن الشوسيتسو اليابانية يتم تقويمها وفقاً لمعايير تبتعد عن الصرامة والتدقيق بصفة خاصة. وبمقدروي أن اتعاطف مع هذا. ان ما نحاول القيام به هو خلق فن روائي يمكن أن يطلق على ابداعاته وصف الروايات حتى إذا كانت تقاس بمعايير الروايات في اوروبا وأمريكا وآسيا وافريقيا.. الخ. واعتقد اليوم أن هناك أعداداً كبيرة من الشوسيتسو التي يمكن

توصف بأنها روايات بالمعنى الدولي للكلمة.

جويل كون : مثلاً ؟

كينزابورو أوى: أعمال شوهى أوكا، وفي ذلك الصدد أعمالي أيضا «ضحك» وأعتقد أن بمقدورك القول إن ذلك ينطبق أيضاً على أعمال ناتسومي سوسيكي.

جويل كون: فيما يتعلق بالأعمال الروائية الحديثة الاصدار، ذكرت اسماء بعض الروائيين الذين يقدمون أعمالاً جيدة مثل ميناكو أوبا، ويوشيكتشي فوروى. ماذا عن هيساشى إينوى، ياسوتاكا تسوتسوى؟.

- كينزابورو أوى: أعتقد أنهما كاتبان جيدان. وهما، بالمناسبة، من أصدقائي، وقد ظهرا خارجين مما يمكنك وضعه بالرواية الخفيفة أو الرائجة، وهى نوع من الثقافة الأدبية الشعبية. ولكن ما يميزهما يتمثل في الحقيقة القائلة بأنهما حاولا إبداع أعمال يمكن الاعتراف بها كروايات على الصعيد العالمي، وقد قاما بهذا اعتمادا على امكانياتهما الخاصة. وهما يحاولان ابداع شيء باستخدام مناهجهما وأساليبهما الفنية وخبرتهما الخاصة. وقد كتب هيساشى إينوى عملاً ينتمى الى الشوسيتسو بعنوان «أهالي كيريكري». وباستخدام اللهجة اليابانية الشمالية الشرقية ابدع عالما قائما بذاته نوعاً من الرواية الطوباوية. ومن ناحية أخرى فان ياسوتاكا تسوتسوى لجأ الى الاسلوب الفني المبالغ فيه المستخدم في السينما الكوميدية، كوميديا الصفع والركلات، وذلك في محاولة لكتابة رواية مغرقة في مفارقتها للطابع الياباني، ترفض المشاعر اليابانية التقليدية والقيم الاجتماعية. واعتقد أنه قد نجح الى حد معين، واعتقد انهما كليهما قد نجحا الى حد معين.

جويل كون : أود أن أسألك عن الشخصيات العوراء، التي غالباً ما تظهر في رواياتك...

- كينزابورو أوى: آه، نعم، تلك إحدى عاداتي المحددة. ولست أفهمها أنا نفسي، فلدىّ هذا الدافع القوي للكتابة عن شخصيات لا يمكنها إلا أن ترى بعين واحدة، ما أفترض أنه دافع ما بعد حداثى لكتابة النفس باعتبارها راوية وبطلا معاً، وقد بدأ الأمر بروايتي القصيرة «أجوى المسخ السماوى» والتي يولد فيها طفل مصابا باعاقة في الرأس، ثم هنالك البطل في «الصرخة الصامتة». وقد أصدرت مؤخراً مجموعة من القصص القصيرة بعنوان «عندما كنت صغيراً للغاية».. وهى قصص بها جميعها أبطال يعكسون جوانب من سيرتي الذاتية لهم مشكلات بصرية مماثلة. والشيء الغريب هو أنني استطيع الرؤية بعيني كلتيهما. ورغم ذلك ولسبب من الأسباب فإنني، فيما يبدو، قد عقدت العزم على جعل الشخصيات العوراء جزءا مهما من كتاباتي، جزءا مهما من أسلوبي الفني، ولست أفهم الأمر بصورة حقيقية' وفي الحقيقة فإنني أشعر بما يغريني بسؤالك عن هذا الأمر. ما رأيك؟

جويل كون : طيب في رواية «أجوى المسخ السماوى» هناك نوع من الرؤية المزدوجة، فبعد جرح عين الراوية وفقده للابصار باحدى عينيه، يبدأ في رؤية أشياء عديدة محتجبة عن عيون الناس «العاديين» الذين لكل منهم عينان، والمفارقة التقليدية هى أن الأعمى كلية هو عادة الذي يبدأ في «رؤية» ما تعجز الرؤية العادية عن ابصاره، ولكن «عادتك» هذه المتعلقة بالعين الواحدة الرؤية المزدوجة تبدو كشىء آخر وذلك هو السبب في انني رغبت في سؤالك عنها.

- كينزابورو أوى: طيب، هذه العادة التثبيتية المتعلقة بفقدان النظر في إحدى العينين هى شىء وجد لدى منذ وقت بعيد، منذ الطفولة، انها شيء متعلق بأعتاب الشعور أو بما هو دون الوعي، أظن أنك يمكنك أن تصفه بهذا.

جويل كون : هل هى مرتبطة بتجربة خاصة، بشيء يمكنك أن تدعوه بأنه «مسألة شخصية»؟

- كينزابورو أوى: ربما تكون هنا لمسة من التجربة الخاصة، ولكنني لا أريدها أن تبدو كما لو أن كتابتي على النحو الذي أقوم به تعود الى شيء حدث لي. وحتى لو كان نظري حاداً فإنني لا أعتقد أن هؤلاء الأبطال العور كانوا سيختفون. وعلى أي حال فإن عيني ليست بهذا القدر من السوء. وفي الحقيقة فإن مسألة الرؤية هذه هى بالنسبة لي مسألة ميتافيزيقية. وربما بامكانك القول بأنها رمز لكيفية الكتابة. وهذه المسألة ماثلة هنالك على الدوام، ولكن تلك هى المرة الأولى التي يطرح أحد فيها السؤال علىّ بصددها.

جويل كون: حقاً؟

- كينزابورو أوى: نعم، فلم يحدث قط أن أثار أحد الباحثين في الأدب الذين يطرحون علىّ أسئلة عن أعمالي تلك المسألة. ومن العجيب أنك طرحت هذه المسألة اليوم، فقد كنت لتوي أفكر في تلك القصة الواردة في مجموعتي بعنوان «عندما كنت صغيراً للغاية» والتي وصفت فيها عملية فقدان النظر في إحدى العينين.

روب ويلسون: أريد أن أعود إلى مسألة التكنولوجيا والثقافة تلك، أو العلاقة بين الاقتصاد والثقافة. فاليابان لها حضور قوي للغاية في المحيط الهادى من حيث الثقافة السلعية اليابانية والاستثمار في مجال العقارات. وانني لأتساءل عما اذا كان لليابان اهتمام أوسع نطاقا بثقافات المحيط الهادى، أو بهذا المحيط بوصفه إقليما متميزا عما عداه؟

— كينزابورو أوى: في الماضي، لم يكن اليابانيون يتطلعون الى المحيط الهادى إلا من منظور واحد، وهو المفهوم القائل بأن بمقدورهم تنظيمه لباقي الثقافات الموجودة فيه. وقد كان ذلك حلما مجنوناً، وهو مجال الرخاء المشترك لمنطقة شرقي آسيا الكبرى. ومنذ ذلك الحين لم يتراء مثل هذا الحلم لليابانيين. ولكن الحكومة منهمكة اليوم في العديد من الأنشطه التي يزعم أنها أنشطة ثقافية والتي لا علاقة لها حقا بالثقافة، فهم يريدون ارسال لاعبي الجولف اليابانيين او الفتيات اليابانيات الى

هـاواي، ولكنهم لا يـريـدون القيام بأي شيء عن الثقـافـة الحقة، ولـو أنهم أرادوا القيام بما لـه علاقـة بالثقـافة الحقـة فان بمقدورهم اقـامة تجمع ثقـافي حقيقي هنا. وأعتقـد أن بـاستطـاعتهم إنشـاء مـركـز مسرحي مهم للغـايـة لانتاج المسرحيات اليابـانية والكـورية والصينيـة، ولكنهم لم يقـومـوا بـذلك. واعتقـد ان منظـريهم الاقتصاديين يفتقرون الى أي منظـور ثقافي حقيقي. ولكن الدارسين اليـابانيين الشبان الـذين يجيئون الى هـاواي، أو يذهبـون الى لوس أنجلـوس للدراسـة يتعين عليهم خلق مجال جـديـد للتفـاعل، وقـد لاحظت أن الطـلاب الآسيـويين على جـانب كبير من النشـاط في الـولايـات المتحـدة، وبصفـة خاصـة في لوس انجلوس، فهم يـرغبون في معـرفة كل شيء عن عـلاقتنا بـالثقـافات الآسيـويـة الأخـرى، ولكنني أخشى أن الطلاب اليـابانيين لا يـدانون في نشـاطهم الطلاب القادمين من الصين أو هونج كونج أو تـايـوان. وآمل أن الطـلاب اليـابـانيين سوف يكتشفون بعض المنظورات الجديدة من زمـلائهم الاسيويين، لانه ليسـت هناك أي حساسية تتعلق بالآسيويين في اليابان.

روب ويلسـون : تعود آخـر مـرة زرت فيهـا هـــاواي إلى العـــام ١٩٧٨، وذلك لحضـور مـؤتمر عن الأعـراف الثقـافيـة وتحولات انتقال الثقـافة. ومـن هذا المؤتمر انطلقت استجـابتك الـروائيـة بعنـوان «شجرة المطـر البارعـة» وكذلك مقال نشر فيما بعد بعنوان «المركز والهامش». وتبدو القصـة نـوعـاً من الاستجـابـة المفعمـة بالهلوسـة على اجمالي مسألة التواصل بين الثقافات، لأن هناك الكثير من عمليات سوء إدراك المفاهيم من جانب المتحدث الياباني الـــذي يخلط على سبيل المثــال بين الشخصيـات الهنـديـة والشخصيـات الكنـديـة. وكما نعلم فإن آلن جينسبرج يعتقـد أن اليـابـاني الحق يكتب قصـائد الهايكـو على منـاديل المائدة، وهـو يحاول فهم النساء الهنـديات من خـلال النظر إلى نهودهن، ومـا إلى ذلك كلـه. وهكـذا فإنني أتسـاءل عما إذا كان بمقدورك التعقيب على القصـة من حيث ارتباطهـا بتجربتك هنـا والنقاط التي كنت تحاول طـرحها، وكذلك إيضاح ما إذا كان المقـال نتاجاً لتجربتك في هـاواي على الاطـلاق، وكون هـــاواي بأسرهـا هـامشيـة للثــقافة الوطـنية والساحة الدولية.

ـ كينـزابورو أوى: ليست الثقـافة، في جامعة هاواي، هامشية ولا حدية، وعندما أزور الجامعـات الاخـرى، فـانني أزور المكتبـات، واجـد دائماً كتبـاً من إصـدار مطبعة جامعة هـاواي. من هو المؤلف الذي أوصى كورت فونجيت بقراءة أعماله؟.

روب ويلسـون : آه، نعم، إنـه إيـان ماكميلان الذي كتب «المسخ الفخور».

ـ كينـزابورو أوى: ليس بـاستطـاعتي القول إنني أجـد الثقافة هامشيـة هنا. فقد قابلت العديد من المؤلفين الرائعين هنا، مثل مـاكسين هونج كينجسـتـون وآخـرين من الامتـداد القـارى، ومن ثـم فلـدي شعـور متـوهج الحيـويـة بـالثقـافـة الكـوزمـو بـوليتانيـة هنـا. ولكنني عنـدما أكـون في اليابان احلم على الدوام بأماكن تتسم فيها الثقافة الهامشيـة بالقـوة البالغـة، وذلك مرده إلى أنني ولدت في قـرية صغيرة للغاية في اليـابـان هى مكان هـامشي تمامـاً . انها مكان شهد منذ مائه وخمسين عـاماً العديد من عمليـات التمـرد من قبل الفـلاحين الفقـراء، وكـذلك العـديـد من الحوادث الغـريبـة. لقـد أبدعـوا ثقـافتهم الشعبيـة الخاصـة. لقـد ولـدت هنـاك، ومضيت الى طـوكيـو، ولكنني واصلت الحلم بأمـاكن هامشية مثل قريتي، وفي وقت لاحق ذهبت إلى مكسيكـو سيتي، حيث بقيت لمدة سـتـة أشهر، وكذلك ذهبت إلى استراليا.

وعنـدمـا كنت في الخارج، حـاولت على الدوام الـذهـاب الى تلك الأمـاكن التي يمكن ان توجد فيها الثقـافـات الهامشية. وعندما جئت الى هـاواي في أواخـر السبعينيـات، بذلت على الـدوام جهداً لمنـاقشـة الثقـافات الهامشية، وأذكر بصفـة خاصـة الحوارات مع البرت وينت من سـاموا الغربيـة، ومع وولى سـونيكـا من نيجيريا، وقـد كـرست ندوتنـا لباحـث الدراســـات الانسـانية العظـيم أناندا كـومارا ســوامى. واعتقد أن ابنـه، أو حفيـده، هـو الـذي جـاء من نيويورك وألقى محاضرة هنا، لم يأت فيها على ذكـر كـومـاراسـوامى ولكن الغضب استبـد به لعثـوره على كل هـاته الفتيـات اليابـانيات راقدات على الـرمال في ويكيكي (ضحك). ومن كل تلك المناقشـات خرجت بتحفيـزي للتفكير في معنى الثقـافـــة الهامشية، ثم لعامين أو ثلاثة أعوام اعتدت القاء محاضرات حـول أعمال البرت وينت، وانني لاجـد أن المزيج الـذي قـدمــه من المسيحية والميثوجرافيا البولينيزية المفرقة في طـابعهـا التقليـدي مثيرة للاهتـــمام تماما.

وفي وقت لاحـق، وفي عملي الموســوم «شجرة المطر البارعة» رسمت صورة لألن جينسبرج وغيره من أعضــــاء المؤتمر، وبصفة خاصة شـاعر وكاتب مسرحي من بـومبـاى، وهـو رجل لطيف وغير عـادي. ولكن من ســوء الحظ ان الـدرامــا التي يكتبها قصيرة للغـاية، ومـوجزة على نحـو عجيب. وعنـدمـا اقمنـا حفـلا في غـرفتي دعـونا بعض الطـلاب الهنـود، وقد قـرأوا ثلاثا من مسرحياته. وبالمناسبة فانه كاتب مسرحي يهودي. وفي البـدايـة لم ننتبـه كثيراً، ولـذلك فاتنـا العمل الـدرامي الأول بكامله، كنا نشرب قـدحاً من القهوة، ولدى انتهائنـا منه كان العمل الـدرامي قد انتهى بالفعل (ضحك).

روب ويلسـون: لم أسمع عن أي شيء هندى أنه قصير.

كينـزابـورو أوى: نعم، عمل هنـدي ـ يهودي قصير. ولكنني اعتمـدت على منـاخ الحفل وذكـريات محدودة من جانب عدد

من المشاركين في المؤتمر وخلقت هذا العالم الجديد. وفي النصف الأول من عملي الموسوم «شجرة المطر البارعة» نجد كل شيء هناك بالطريقة التقليدية المتبعة في «الواتا كوشي — شوسيتسو» ثم فجأة وبصورة فائقة للطبيعة تبدأ أشياء غريبة وغير عادية في الحدوث، وتنتقل استمرارية «الواتا كوشي» أو «الأنا» التي تروى القصة. ولعلك تعرف كيف ينتقل الوعي ويغير أدواته، ولديه ميل إلى التحرك في صورة نوبات وبدايات مفاجئة؟ إنني استخدم دائما مثل هذه الحيل المستمدة من «الواتا كوشي — شوسيتسو» لاعطاء القارىء فكرة عن حركة الوعي.

روب ويلسون : لقد لاحظت أن «شجرة المطر البارعة» قد تأثرت على نحو عميق بعمل وينت الموسوم «بوليولي» والذي توشك الشخصيات فيه دوما على السقوط متراجعة الى نوع من الظلام الاولى. ويربط وينت الظلام بالميثولوجيا الساموية الأصلية والاولية، بينما كل تلك الميثولوجيات الاخرى الاكثر سطحية فرضت فرضا وهى توشك على التهاوى.

كينزابورو اوى : نعم، عملي مماثل تماما.

روب ويلسون : ثم بعد ذلك المؤتمر الذي عقد في هاواى في العام ١٩٧٨، حدث انتشار للكتابة في هاواي. وسمى الهامشي بـ «المحلي» بمعنى المحلي الذي تم ليه أو تغييره في غمار العلاقة بالقومي كنوع من الأساس الثقافي المميز الذي ينبغي ان يؤكد لغته الخاصة ونوعية اعرافه الخاصة. كيف ترى العلاقة اليابانية بهاواي والمحيط الهادى كأقليم مميز ثقافيا.

- كينزابورو أوى: يعتبر أبناء اوكيناوا الذين هاجروا الى هاواى عاملاً محوريا في علاقتنا بالمحيط الهادي. وهذا أمر يستبد بي الشغف لمعرفة المزيد عنه. وهناك دراسات يابانية عديدة عن أبناء اوكيناوا المقيمين في هاواى. فعلى سبيل المثال، وفي العام ١٩٨١ صدرت دراسة بعنوان «أوكيناون اوتشيناتسو» أو «ابناء اوكيناوا المقيمون في هاواى». كذلك فان الكثير من مثقفي أوكيناوا يحضرون الى هاواى الآن لجمع مواد ومعلومات متعلقة بأبناء أوكيناوا المقيمين في هاواى. وأتوقع أنه ستظهر ذات يوم بعض الدراسات المثيرة للاهتمام للغاية كنتيجة لهذا الجهد. وفي اليابان ينظر المؤرخون على الدوام الى الثقافة اليابانية بحسبانها ثقافة شديدة السكون ذات هيكل رأسي للغاية، وهكذا فان هناك اهتماما محدودا للغاية بالتنوع الأفقي. ولكنني أعتقد أن الباحثين قد بدأوا الآن يقدمون دراسات عن الثقافة اليابانية البحرية والمرتبطة بصيد السمك قد تبدأ في تغيير النحو الذي ينظر به الى التاريخ الياباني وعلينا ان ننظر الى انفسنا، اليابان اقصد، على الصعيد التاريخي كجزء لا يتجزأ من المحيط الهادي. ولم يكتب أحد بعد مثل هذه الدراسة، ولكنني آمل أنه تدريجيا سيكتب تاريخ لليابان مع كتابة ثقافة المحيط الهادي. وفي هذا التاريخ ستحتل اوكيناوا مكانة بارزة.

روب ويلسون : هل هناك أي قضايا لم نطرحها تود أن تناقشها؟

- كينزابورو أوى: هذه هى المرة الأولى التي اتحدث فيها عن هذا، ولكنني أشعر بانني كمؤلف اقف في غمار ازمة هى الاكثر اهمية. فعندما بدأت الكتابة لأول مرة قمت بذلك بدون أي منهاجية او مادة يعتد بأهميتها. ولكنني واصلت الكتابة على امتدادا حوالي ثلاثين عاما، اكتشفت خلالها الكثير من النظرية الادبية، من قبيل ما كتبه ميخائيل باختين، وجاستون بشلار، وماسو ميوشي، وادوارد سعيد و فردريك جيمسون. وخضت غمار تجربة العديد من المشكلات السياسية، وبالطبع، ولد لي طفل يعاني من مشكلة خطيرة في المخ، واصلت الكتابة عنه على امتداد الأعوام، وعندما وصلت الى فهم مشكلة الهامشي والمركز، خلقت أسطورة قريتي في شيكوكو، وأوكيناوا، ومكسيكو سيتي، وحاولت تفصيل القول في نظريتي الخاصة عن الأدب والتأليف. ولكنني اكتشفت تدريجيا أنني أكتب على الدوام من منظور المتكلم المفرد، وقد قمت بذلك على امتداد ما يزيد على ثلاثين عاما. والان تواجهني مسألة أساسية للغاية حول كتاباتي، فالكتابة على الدوام من منظور المتكلم تشبه الوقوف أمام حافة هوة، ولذلك يتعين عليّ أن أغير بصورة حادة طريقتي في الكتابة، ولدي الكثير من مادة الكتابة ومخزون من الصور واللغة التشخيصية، ولكنني لم أتمكن من كتابة رواية بضمير المتكلم لمدة ثلاث سنوات. واذا تمكنت من تجاوز هذا الانقطاع فانني اعتقد انه بوسعي أن اصبح الكاتب الذي يتصوره، ميوشي في اهابى. ولكنني الآن اعاني من الانقطاع، وانني اشعر بهذا الحزن الغامر ككاتب. وفي كل يوم أنهض في وقت مبكر للغاية، في الساعة الثانية او الثالثة بعد انتصاف الليل، وأفكر في مشكلة كتابة رواية.

روب ويلسون: إنني على يقين من أنك ستتغلب على هذه المشكلة، وستتجاوز بنفسك ابداعك السابق، ونحن نتطلع إلى هذا الابتكار الجديد، ونشكرك على مد جسور هذا الحوار بين شيكوكو وطوكيو وهونولولو والعالم بأسره.

— كينزابورو أوى: لعلك تعلم أن القائمين باجراء الحوارات من اليابانيين لم يطرحوا عليّ قط هذه الأنواع من الاسئلة.

كامل يوسف حسين: مترجم وباحث في الادب الياباني.



نصير شمة

أنا العازف الوحيد على عود الفارابي

سلوى النعيمي - باريس

عندما تسمع نصير شمة تنتظرك مفاجأتان: الشاب النحيل الهامس ينقلب الى «حالة موسيقية» عنيفة وآلة العود التى تعرفها تتعدد لتصير اوركسترا، فى حفلته فى معهد العالم العربي فى باريس، فى ١٥ ديسمبر ٩٤ اراد العازف العراقي ان يقدم لجمهوره العربي والفرنسى بطاقة تعارف فيها امكاناته الفنية ومخبوءات عوده المثمن: عود الفارابى بثمانية اوتار.

نصير شمة (٣٢ سنة) ينتمى الى المدرسة العراقية فى العزف والتى تتميز بالتركيز على التقنية وتضمين الموسيقى افكارا يتم طرحها من خلال مؤلفات توضع خصيصا لآلة العود، ويبرز فيها التمازج بين الصوت والكلمة والصورة كما يقول الاستاذ محمود قطاط مدير المعهد العالي للموسيقى فى تونس، والذى يعمل فيه العازف العراقى الشاب محاولا اعطاء افضل ما عنده لطلابه كى يحصل على افضل ما عندهم، فى تدريب مكثف لايعرف الراحة على عوده المثمن دائما.

عن اداء شمة يرسم لنا الباحث المختص قطاط صورة كاملة فى نصه المرافق للاسطوانة التى يصدرها المعهد عن الحفلة انه فنان يتميز بجنوحه الى التجديد فى طرح الافكار الجريئة من خلال آلة العود.. متخذا من نظريات العلماء والمفكرين العرب منطلقا لإبداعاته الراقية.

هذا الفنان اسس جسرا يوصله بالناس عبر قدرته على الارتجال والشفافية فى الاداء مدعومة بالسيطرة الواضحة على تقنيات الآلة والتفاعل معها بعمق، وهو بذلك يرفد قدراته المتميزة على التأليف... محافظا على التوازن بين ما هو كلاسيكى وما هو جديد.

بعد باريس سيكون شمة فى هولندا ثم فى المانيا، ومن بعدها فى الولايات المتحدة الامريكية بانتظار الاسطوانة كان معه هذا اللقاء.

● حاولت عبر برنامجى فى معهد العالم العربي ان اقدم للحاضرين من عرب واجانب وجها مشرقا من تاريخ حضارتنا يعود الى ٧ آلاف عام، ظهر العود فى بلاد ما بين النهرين كما هو معروف فى ٢٣٥٠ قبل الميلاد وقد اعتمد منذ ظهوره التخت الموسيقى الموجود فى هذه المنطقة من العالم وما جاورها ولذلك نرى تأثيراته فى الآلات الموسيقية المشابهة التى وجدت بعده فيها مثل البزق والجيتار والعود الاوروبي، وتعتبر كلها أولاداً للعود، حاولت اذن ان اقدم من خلال عزفى على آلة العود نغمات هذه الالات الموسيقية الاخرى، هذا بحث يحتاج طبعا، الى تقنية عالية وسماع متواصل وبحث نظرى متين، اعرف ان هناك من هم على درجة عالية من الاختصاص فى الموسيقى بين الحاضرين ولذلك علي ان اكون مستعدا لتقديم اى تفسير نظرى مقنع حول ما اقدمه عمليا كل ما قدمت لدى ما يدعمه نظريا وعمليا.

عزفت اذن رحلة العود من العراق الى الاندلس واوروبا، وكان بين يدي جيتار او عود اوروبي او بزق بأنواعه اليونانى او الشامى او العربى، كانت صورة شاملة متعددة الاوجه لامكانيات هذه الآلة الموسيقية الرائعة.

●● ما هى القاعدة النظرية التى تعتمدها فى عملك؟

● اعتمد قبل كل شىء، المخطوطات التى يعود تاريخها الى اكثر من الف عام والمحفوظة فى المتاحف والمكتبات، ثم النقوش الطينية الموجودة فى المتاحف العراقية، وثالثا المنحوتات الصخرية والمرمرية الموجودة فى العراق وفى بعض المتاحف الاوروبية بالاضافة طبعا الى بحوث العلماء المختصين بالموسيقى كالدكتور صبحى انور رشيد تلا وهو عراقي ويدرس فى برلين الآن، فى عالم الموسيقى نحن حلقات متصلة الباحث يكمل الموسيقى، وهذا يقدم الدليل العملي للباحث، ثم يأتى الناقد الذى يعطى رأيه، كل منا يعتمد فى عمله على جهد الآخر ويواصله بطريقة مختلفة، هذا التعاون ينعكس بوضوح على اعمالنا.

●● لم اخترت العود من بين الآلات الموسيقية؟

● منذ اللحظة التى دخل فيها المعلم الى الصف حاملا العود، وانا فى الثالثة عشرة من عمري رغبت فى تعلم العزف عليه، كانت رغبة عجيبة مفاجئة وقوية، تركت هواياتى الاخرى كلها وبقيت مع هذه الآلة عشر ساعات يوميا، وقد اثر هذا على دراستى.. قبل العود كنت متفوقا بعده صرت... عاديا.. احسست ان امامى عالما بحاجة الى عمر كامل كى امشى اليه واقدم شيئا يرضينى ويسعدنى ويرضى الناس ويسعدهم.

●● تستعمل العود ذا الاوتار الثمانية، هل هناك عازفون آخرون يستعملونه وكيف وصلت اليه؟

● الفارابي إمام العلم كما كانوا يلقبونه ترك مخطوطات كثيرة، فى واحدة منها اخترع العود المثمن، قرأت عن هذا وبحثت عن المخطوطة وحصلت على نسخة منها من مكتبة بأيرلندا، تحققت من صحة نسبتها للفارابي واكتشفت أهمية هذه الاضافة وعمدت الى صنع عود تبعا لها مع صانع اعواد فلسطينى يعمل فى العراق اسمه عبدالرزاق الطوباسي واعتقد انى اول من عزف على عود بثمانية اوتار وطبق عمليا ماكتبه الفارابي نظريا، والوحيد ربما.

●● ما الفرق بين العود التقليدي وعود الفارابي المثمن؟

● يستطيع العازف المتمكن ان يخرج من العود، اوكتافين اثنين،

وتعرفين ان الاوكتاف مكون من ٨ نوطات، العود المثمن يعطينا الضعف: اربعة اوكتافات، اى يعطينا المدى الصوتى نفسه لآلة القانون، رغم سعة مساحة اوتارها، ويحتوى ايضا انواع الاصوات البشرية كلها من تينور وسوبرانو وباس والبارتيون وغيرها، العود المثمن، بسبب هذا كله، يعطى العازف حرية كبيرة فى الاداء والتلوين حيث يمكن له ان يقدم اى قطعة موسيقية بأربعة اشكال مختلفة، العازف المتمكن يستطيع ان يصنع الاعاجيب بعود الفارابي، انه عود صعب جدا وقد سمعت ان هناك عازفا مصريا يستعمله ولكنى لم استمع اليه حتى الآن، لذا لا استطيع الحكم.. على كل حال، على من يريد ان يعزف على المثمن ان يكون عازفا قويا جدا على العود التقليدي كي يستطيع السيطرة على هذا العود المختلف والمعقد.

●● انت لاتعزف فقط ولكنك تكتب الموسيقى؟

● احاول فى كل ما اعزفه ان يكون من تأليفي، واعتمد احيانا على بعض الموروث الموسيقى العراقى والعربي محاولا ان أصيغه بشكل جديد، لأطوره ولكننى احافظ على جوهره واضيف له احساسي وتقنيتي.

هل تعلمين اننى احس انى لم افعل شيئا حتى الآن بالمقارنة مع «الكبار».

الفارابي كان عالما فى علوم مختلفة الموسيقى واحد منها فقط، مهما فعلنا نبقى صغارا بالمقارنة مع علماء وموسيقيين من هذا النوع.

●● انت الآن استاذ فى المعهد العالي للموسيقى فى تونس، ماذا تعلم طلابك وما هى خصوصية تدريسك لهم؟

منذ عامين أدرس فى هذا المعهد وتدريسى لطريقتي الخاصة فى العزف كان الشرط الاساسى لقبولي بهذا العمل، اعمل طبعا مع الطلاب فى السنوات النهائية وقد تعلموا الموسيقى جدا، يدرسون معي كي يصيروا عازفين منفردين «سوليست».

●● هل وجدت بينهم..؟

● موجود.. موجود لدى طالبة هى الآن مشروع عازفة منفردة مهمة، وهناك طالب هو الآن على الطريق نفسه، اعمل مع الطلاب فى دورة مكثفة يتمرن الواحد منهم معي على الاقل ثمانى ساعات يوميا خلال ستة اشهر يحقق تطورا مذهلا.

●● ماذ يعطيك التعليم؟

● انه وقت للتمرين لي ايضا لا اترك عودى ابدا، عندما ادرس الطلاب اتمرن بنفسى على التقنيات، العزف بحاجة الى تمرين دائم كما تعرفين، لدى مشاريع للتدريس فى مدن عربية كالرباط وبيروت ومسقط.

●● تقول انك لاتترك عودك ابدا، ماذا يشاركه فى عالمك؟

● هناك اهتماماتى الثقافية المختلفة: السينما والمسرح والرسم، اتابع كل عمل مهم.

الادب ايضا والشعر والدراسات النفسية وغيرها وغيرها... هذا كله يغذى شخصيتي ومن ثم عودى ثم هناك الحب.

●● تحب عودك؟

● اكثر من حبيبتى التى تغار منه انه ابنى.

●● ما اجمل ما كتبت برأيك؟

● مقطوعة «رحيل القمر» وكانت عن اختى التى توفيت وحاولت فيها ان اصور رقتها وحنانها وروحها الحلوة من خلال الموسيقى

●● وأحلي مشروعاتك؟

● مشروع تقديم «الف ليلة وليلة» فى اوبرا عربية لن اكتفى بكتابة موسيقاها، اريد ان اخرجها ايضا.

سلوى النعيمي: كاتبة وصحفية بمجلة «أرابى - بباريس».



تقصيات جديدة في مباحث العقل والدماغ

محمد حسن بدر الدين - عُمان

لم تعد آفاق البحث العلمى فى طب المستقبل تكتفى باغراءات علم الجينات المثير، بل وجدت فى حقل العقل والدماغ ميدانا اكثر اثارة ودفعا نحو البنية الاكثر تعقيدا فى الكون.

لقد قطع الرواد الاوائل فى مباحث الاعصاب شوطا جريئا فى فك رموز العقل وكشف بعض اسراره التى لاتنتهى لقد توصلوا الى معرفة خصائص بعض المناطق الدماغية وكيف يعمل الدماغ ثم سلطوا اضواء معتبرة للكشف عن المواد الجوهرية التى تتحكم فى النوم والسهر وتوجه العواطف والانفعالات والآلام والمسرات وغير ذلك من الاسرار والرموز التى ما تزال الغازا غير قابلة للتمحيص والحسم.

إن اعظم ما فى العقل أنه يتعقل ذاته ولكنه لايحيط بذاته، إن العقل لايستطيع الاحاطة الكاملة بنفسه!! هذه مسألة علمية وفلسفية معقدة، فباعتباره آلة كيميائية وكهربائية وجهازا مركزيا خارقا ومدهشا يمكن تفحص اعماله وكيف يفكر ولكن اذا نظرنا اليه باعتباره عقلا وروحا خلاقة تتجاوز حدود المكان والزمان عبر عمليات معقدة من التذكر والخيال والارادة والحدس فهذا ما لايمكن استيعابه او تبسيطه، فالعلم ما يزال بعيدا عن مرحلة الغوص الكاملة فى رحاب العقل واسراره.

يقول العالم الكندى «يانيش فيلديو» ان الدماغ البشري مدهش ومحير الى ابعد الحدود وبسبب التعقيد الخيالي الذى يتصف به لن يستطيع ان يعقل ذاته ولكن الامل الوحيد هو قدرته على تجاوز الاخطاء واصلاح نفسه.

اضاءات أولية:

توصل العالمان «هوبل» الامريكى و«تورستون» السويدى من خلال ابحاثهما عن الدماغ ومراكز الابصار فيه الى تقديم اضاءات اولية عن عمل الدماغ ومكوناته الفاعلة، فقد توغلا داخل القشرة الدماغية التى تشكل غابة هائلة مكونة من عشرة آلاف مليون خلية عصبية ومن خلال البحث فى مراكز الاحساس والحركة والتفكير دقق العالمان فى عمل كل خلية عصبية على حدة ثم فى عمل مجموعات الخلايا فى مراكز البصر وكيف تتمكن فى وقت سريع جدا من تحويل الاشعاع الضوئى الواصل الى العين من المرئيات الى سيالانات عصبية تنقلها المحاور العصبية التى تشكل العصب البصرى الى المراكز البصرية فى الفص القفوى من الدماغ حيث تتحول هذه المرئيات الى صور واشكال مفهومة ومحسوسة، واستطاع هذان العالمان كشف النظام الذى تقوم عليه المراكز البصرية وخلاياها وقدرتها الخارقة على التعبير عن المرئيات والمشاهدات وتحويلها الى موضوعات

منطقية يدركها العقل ويربط بينها من خلال منطقة صغيرة جدا من الحقل البصرى.

ثم جاء العالم الامريكى «روجر سبيرى» واثبت بالبحث أن كل نصف من الدماغ متخصص فى أعمال معينة وانه لاصحة للتصور القديم القائل بتفوق النصف الايمن من الدماغ وهيمنته عليه، بل كل منهما يقوم بدوره المخصص رغم اداء النصفين لاعمال مختلفة كليا فى ضرب من التعاون والتكامل من اجل السيطرة على جميع الانشطة الفكرية والجسدية والنفسية.

أوضحت اعمال «سبيرى» ان النصف الايسر من الدماغ متخصص بعمليات الادراك والتحليل والاتصال وخاصة عملية الكلام التى تعتبر اهم وظيفة انسانية، اما النصف الايمن فيقوم بدور العمليات الحساسة والدقيقة مثل التمييز بين الاشكال وتذوق الفنون الابداعية والاحساس بالجمال وغير ذلك من الوظائف الحساسة الرائقة.

توصل العلماء قبل ذلك الى تحديد العلاقة المعقدة بين عملية الابصار وتحويل المشاهد الى افكار، وقد وجدوا أن الشبكية وهى لوح حساس جدا تنطبع عليه الصور ويتكون من ثلاثة ملايين مخروط بصرى فى ورقة سمكها كسمك ورق السيجارة مكونة من عشر طبقات تحتوى على ما يقارب ثلاثين مليون عود بصرى مهمتها الاساسية تحويل الضوء الى مادة كيميائية تسري فى المخ وتصل الى آخر منطقة فيه تسلمها بدورها الى الجزء الخاص بعملية الابصار الذى يتولى عملية الترجمة والتحويل من مادة كيميائية الى معان وافكار، اما فهم ذلك واستيعابه فيتم فى وقت قصير جدا اذ يتعين على المخ ان يدقق فى الافكار والمشاهد ويقارن بينها ليعرف طبيعة الصور وعلائقها كأن يميز بين صورة صديق وعدو او يتذكر صورة الشخص من خلال الملفات التى يختزن فيها ملايين الاسماء والصور والعناوين كأن يتذكر مثلا ان هذه الصورة رآها منذ مدة معينة وان هذه الرائحة شمها فى المكان الفلانى لما كان معه شخص معين يذكره بالتاريخ والوقائع..

ان قضية الفهم والاستيعاب رغم سرعتها وتعقيدها ترتبط ايضا بأنشطة اعصاب الدماغ وقدرتها على تزويدنا بالانفعالات المختلفة كالسرور والحزن والالم والندم.

لقد كشفت الدراسات ان هذه الانشطة محكومة بعمل الذرات الكهربائية التى ترسل مواد قادمة عن طريق الخلايا التى تحول الطاقة الكيميائية الى طاقة كهربائية تشحن بها نفسها واذا اثيرت بأى مؤثر تفرغ شحنتها وتنطلق منها نبضات كهربائية خفيفة ترسلها الى جاراتها او ترد بها على رسالة قادمة من جزء ما من الجسم فى وقت سريع جدا، ثم تعيد شحن نفسها لاستعمال هذا المخزون وقت الطلب والحاجة، وهذا الميكانيزم المذهل يشير الى اسرار عظيمة فى كيفية احتفاظ الخلايا بالمعلومات عن طريق التعلم التجريبى واسترجاعها فى وقت الحاجة ايضا.

ان الدماغ البشرى الذى لايتجاوز وزنه ثلاثة ارطال عند البالغين يحتوى على حوالي مائة بليون خلية عصبية كل واحدة منها ترسل حوالي الف شعيرة دقيقة جدا الى الخلايا الاخرى تتلامس وتتصل ببعضها وهذه الخلايا متشابهة جدا من حيث الشكل ولكنها مختلفة من حيث المضمون والاختصاص، فهناك تخصص رهيب فى مناطق المخ المختلفة وتجدد مستمر فى الاعمال والوظائف والموت والحياة ايضا وقد كان يظن سابقا - حسب ما قررته كتب الجراحة القديمة - ان الطفل يولد مكتمل المخ، وان بالمخ عددا ثابتا ومحددا من الخلايا تبدأ فى الموت بالتدريج مع بلوغ سن الخمسين، وكان هذا يعنى ان خلايا المخ غير قادرة على صيانة نفسها وتجديد خلاياها ولكن بعض النتائج اثبتت ان خلايا المخ تتجدد شأنها شأن كل خلايا الجسم، وقد لاحظ العالم الامريكى «نوتن» بجامعة روكفلر ان خلايا لحاء القشرة الخارجية لمخ الطيور تنمو وتتبدل كل سنة وبذلك تتعلم انغاما جديدة تشدو بها فوق الاغصان.

انعاش مباحث الفلسفة:

لقد اسهمت الحركة العلمية الخاصة بالبحث فى اسرار الدماغ والعقل فى انعاش مباحث الفكر الفلسفى وتوجيه قضاياه فقد اخذت حدة الجدل تتصاعد حول ما اذا كان العقل يعنى شيئا آخر غير المخ، وقد كان العالم الامريكى «بنفيلد» اول من بشر بهذا الافق من التمييز من خلال العمليات الجراحية التى قام بها على ادمغة مايربو على الف مريض فى حالة الوعى والتى نشر آثارها الكاملة فى كتابه المثير «غرائب العقل».

اكتشف «بنفيلد» بمحض الصدفة ان تنبيه مناطق معينة فى الدماغ بالكهرباء يحدث استرجاعا فجائيا للذاكرة عند المريض الواعى فأخذته الدهشة وكرر التجارب عدة مرات، وعندما لامس الالكترود «آلة الكهرباء» قشرة مخ شاب تذكر بسرعة انه عندما كان صغيرا شاهد لعبة البيسبول فى مدينة صغيرة وانه راقب ولدا صغيرا يزحف تحت السياج ليلحق بجمهور المتفرجين.

استنتج «بنفيلد» من خلال عشرات التجارب أن آلية الكلام ليست متماثلة مع العقل وان كانت موجهة منه، فالكلمات هى ادوات تعبير عن الافكار ولكنها ليست الأفكار ذاتها، وان عمل العقل ليس آليا، يقول فى كتابه غرائب العقل «ان عقل المريض الذى يراقب الموقف بمثل هذه العزلة والطريقة النقدية لابد من ان يكون شيئا آخر يختلف كليا عن فعل الاعصاب اللاإرادى ومع ان مضمون الوعى يتوقف

الى حد كبير على النشاط العصبى فالادراك نفسه لايتوقف على ذلك».

وباستخدام اساليب المراقبة استطاع «بنفيلد» ان يرسم خريطة كاملة تبين مناطق الدماغ المسؤولة عن النطق والحركة وجميع الحواس غير انه لم يكن فى المستطاع تحديد موقع العقل او الارادة فى اى جزء من الدماغ، فالدماغ هو مقر الاحساس والذاكرة والعواطف والقدرة على الحركة ولكنه ليس مقر العقل أو الارادة فواضح اذن ان العقل البشرى والارادة البشرية ليس لهما اعضاء جسدية.

ومن العجيب ان «بنفيلد» ادخل مفهوم الروح الى العلم عندما قرر انه «اقرب الى المنطق ان نقول ان العقل ربما كان جوهرا متميزا ومختلفا عن الجسم».

ومن دواعى السخرية ان «بنفيلد» بدأ تجاربه بهدف اثبات العكس تماما فقد ذكر انه طوال حياته العلمية سعى جاهدا كغيره من العلماء الى اثبات ان الدماغ يفسر العقل غير ان الادلة حملته على الاقرار بأن العقل البشرى والارادة البشرية حقيقتان غير ماديتين ويقول فى النهاية... «ياله من امر مثير ان نكتشف ان العالم يستطيع بدوره ان يؤمن عن حق بوجود الروح».

وقد اثرت هذه الابحاث فى حركة علم النفس الحديث وغيرت من انشطته المختلفة فقد اصبحت مباحث الاحاسيس والمشاعر والافكار ينظر اليها بوصفها عوامل ذات اهمية كبيرة فى وظيفة الدماغ وعمل السلوك ولم تعد تعامل بوصفها جوانب ثانوية او غير موجودة.

وحتى فى ميدان الفيزياء احتل مدلول الروح مكانا معتبرا فى مباحثها الى درجة الحديث عن مساهمة مباشرة لها فى الظواهر الملاحظة.

يحدد العالم الفرنسى «شارون» فى بحثه عن «الالكترون الروحى» ثلاث خصائص فى تحديد معنى الروح، فهى اولا واعية بذاتها فمادام الانسان يفكر فهو قادر على ان يتصور ذاته كموضوع يفكر وهذا هو ما يميز بجلاء بنية مزودة بروح عن كائن الى كالحاسب الالكترونى ولكى يمتلك الانسان وعيا بأنه موجود فانه يتعين ألا يكون فقط موضوعا ضمن موضوعات العالم بل ان يستطيع ان يكون فى نفس الوقت ذاتا متميزة عن عالم المادة.

ومن ناحية ثانية فإن الروح سيال متصل وتلقائى من الفكر يستحيل ايقافه ومن ثام فان الفكر يشبه كثيرا الزمن فى جريانه.

ومن ناحية ثالثة فإن الروح حرة وقادرة على المبادرة والاختيار.

على ان مفهوم الروح ذاته يحتاج الى توضيح فهو يشير الى عدة معان تنتمى الى عائلة دلالية واحدة فهى تعنى الفكر والعقل والروح والنفس ولكنها تلتقى كلها فى الاشارة الى ما يجاوز المادة، واقحامها فى مجالات البحث العلمى يكشف عن المساهمة الكبرى التى فتحتها مباحث العقل والدماغ فى اثراء الجدل الفلسفى المثير الذى ما انفك على الايام يقتحم مجالات عميقة من التأمل والغوص فى اعماق الفكر الانسانى.

الذكاء والذاكرة:

عندما نشاهد شخصا يمارس لعبة فكرية نعتقد ان مخه يبذل قدرا كبيرا من الجهد ولكن الحقيقة ان المخ لايبذل هذا الجهد مقارنة بما كان يبذله عند الممارسة الاولى وكلما قل المقدار المبذول دل على ارتفاع مستوى الذكاء!!

ان هذا القول ملىء بالنتائج فهو يؤكد ان الذكاء مرتبط بالكفاءة اى الكفاءة العصبية. فالمخ الذكى يمكن ان يؤدى نفس العمل بجهد اقل لانه يستخدم عددا اقل من الخلايا والدوائر الكهربائية وعلى العكس فإن المخ الاقل ذكاء يستعمل عددا اكبر، وهذا يعنى فى النهاية ان الذكاء ليس مرتبطا بالمجهود بل بالكفاءة وانه يعنى ان يتعلم المخ ما الذى عليه ألا يستخدم من المناطق العصبية، وكما أننا نخطىء عندما نربط بين حجم الدماغ والذكاء ونخطىء ايضا عندما نقرر ان الانسان الذكى قوى الذاكرة فان الحقيقة ان هذا الثلاثى ليس مرتبطا ببعضه بعضا، وان ما كان يزعمه علم النفس من انه يلزم للكلمات ان ينطقها العقل حتى يمنحها المخ معنى تراءت اليوم بعيدة الصدق فالاكتشافات الجديدة نفت الاسس التى يبنى عليها علماء النفس تأكيدهم بأن المخ يتعامل مع اللغة على طريقة مباراة كرة القدم، فالعلماء المدرسيون تصوروا اننا لكى ننطق بصوت مسموع كلمة مكتوبة يلزم لها ان تمر من المنطقة المخية البصرية التى رأتها الى المنطقة التى تحت شفرتها ثم تذهب بعد ذلك الى الفص الامامى الذى يحولها الى كلمة منطوقة والمفاجأة فى المباحث الجديدة اننا حين نرى كلمة وننطق بها لاتمر اطلاقا بالمنطقة السمعية بالمخ كما يقول العالم الامريكى «ريشل» والواقع ان المنطقة السمعية بالمخ لاتنشط عندما نتكلم وكما يقول هذا العالم: «فأنت لاتنصت لما تقول بنفس الطريقة التى تسمع بها ما يقوله الآخرون».

اكتشف العلماء ان جزئيات المعرفة متناثرة داخل المخ وان مناطق مختلفة من الدماغ يختلف موقعها من شخص لآخر هى المسؤولة عن تجمع تلك المعرفة المتناثرة ويبدو ان عملية التذكر مرتبطة بالقدرة على التجميع والتحكم فى المعلومات فجزئيات المعرفة تظل موجودة ولكن قوة الذاكرة مرتبطة لدى الانسان بقدرة المخ على التجميع والربط بين تلك الموجودات الجزئية.

وقد يكون التدريب على الحفظ ـ حفظ النصوص منذ الصغر ـ يشكل قوة فى الكفاءة تجعل المخ يسلم الزمام لاجزاء محدودة لكى تقوم بهذه العملية فتصبح مع مرور الايام عملا ميسورا وبذلك

يتعود الانسان، على الحفظ السريع اكثر من غيره.

ويبدو ان الدماغ عندما يستنفد معظم طاقاته فى الاشراف على اعمال مختلفة يبدد الكثير من قدراته على الادراك والتفكير فينخفض مستوى الذكاء وهذا واضح في أصحاب الأجسام الكبيرة وخاصة في الحيوان، هناك نظرية الأن يطلق عليها اسم التقوية الطويلة الأمد يعتبرها العلماء اساس العمل الفيزيائي للذاكرة وترى هذه النظرية أن التغيرات في الفجوات التي تتصل من خلالها الخلايا العصبية هى التي تؤثر في تركيب الذاكرة والمخ حسب هذه النظرية يكيف نفسه لعملية الحفظ او التذكر.

ويبدو ان الذاكرة نفسها تهمل الاحداث اذا لم تكن هناك رغبة ملحة فى حفظها ولكن هذا الاهمال لايعنى الضياع وانما تبقى المعلومات مخزونة فى تلافيف المخ ويصعب استرجاعها.

لماذا ينسى الانسان المعلومات؟ هناك نظريتان حول هذه المسألة تقول الاولى: إن مكونات الذاكرة تضمحل وتختفى بالتدريج مع الايام تماما كما يختفى الحبر بعد تعريضه المتواصل لضوء الشمس، وتقول الثانية: ان التعلم والحفظ الجديد يؤدى الى التداخل مع الذاكرة القديمة واختفاء القديمة تدريجيا اى هناك تدافع بينهما يؤدى الى الازاحة المطردة تماما كما يحدث فى انزياح البيانات من شاشة الكمبيوتر.

ومن المؤكد ان التدرب على القيام بعمل ما مثل الطباعة او السياقة يتعلق بالجانب العملى فى المخ بحيث تخرج من دائرة البيانات والمعلومات المخزونة لتحتل حيزا مهما فى الذاكرة تجعل منها وظيفة ثانية مثل التمييز بين الروائح والالوان فكأن المهارات التى يتعلمها المخ مع التدرج الزمنى تظل ثابتة على الدوام فى منطقة معينة لايمكن ان تؤثر فيها الاعوام والاحداث وربما يرجع ذلك الى صلتها بحفظ الحياة ذاتها، وقد قسم العلماء الذاكرة الى ثلاثة اقسام هى:

الذاكرة الحسية التى تحفظ ما يصل الى المخ من صور وروائح واصوات ومناظر بصورة تراكمية بحيث لاتزيح ما بعدها ولاتنمحى عند وصول غيرها، ثم الذاكرة قصيرة المدى التي تكتفى بتسجيل الوقائع اليومية واستيعابها ثم تستبدلها فورا بما يأتى بعدها فهى تقوم بعمل تصنيفى وتجديدى معا حيث تحفظ المعلومات لفترة دقائق ثم تستبدلها بما يأتى بعدها ومثال ذلك قراءة فقرة من نص فهى تظل مخزونة لاستعمالها فى الربط والتحليل لفهم البداية والنهاية فاذا انتقلنا الى فقرة ثانية حذفت الاولى وحفظت الثانية للقيام بنفس العملية، ثم الذاكرة البعيدة الامد التى تخزن معظم الاحداث والمراحل المهمة التى واكبت حياة الفرد من افراح واتراح ومناسبات واسماء وعناوين مثل التذكر الدائم للاسم والعنوان والمكان وتعلم الكلام وغيرها من الوظائف الحياتية والانسانية، وهذا يعنى بالتأكيد ان الذاكرة تنمو بالتكرار والدوام، على ان التعقيد الاكبر يكمن فى الترابط المستمر بين الذاكرة قصيرة المدى والطويلة فالثانية تأخذ من الاولى ما تراه ضروريا للتواصل وتحذف ماتراه غير ذى قيمة فى حياة الشخص العادية، وفى بعض الحالات وهى من غرائب العقل انه يسلم زمام الامر كله فى لحظات معينة الى قوة غير معلومة تظل مسيطرة على عمل الفكر والتوجيه بينما يخلد هو للراحة ويظهر ذلك على سبيل المثال فى حالات السهو او الغياب التى تحدث للمرء وهو يسوق سيارة او يقرأ كتابا وقد وجد ان تلك اللحظات التى يرتخى فيها العقل يكون التوجيه فيها سديدا الى ابعد الحدود ويحار المرء فى فهم نفسه كيف انه قاد السيارة فى الشارع المزدحم ولم يكن منتبها لما يجرى حوله!! فماذا حدث؟ الذى حدث ان العقل اراد ان يسترخى فأسلم زمام المبادرة الى قوة باطنية فيه هى ادق اداء واحكم تصرفا!!

ان هذه الاستراحة العقلية تفسر لنا أن ميكانيزمات التوجيه والعمل فى المخ البشرى تحتاج الى الراحة والنوم، ولكن النوم كلمة غامضة جدا لان العقل لاينام!! ولذلك لابد من القول بأن نوم العقل او راحته من العودة الى ذاته اى انه يحتاج الى فترة زمنية تنغلق عنه الصور والمشاهد المفروضة عليه فرضا عن طريق الحواس فينسحب هو الى عالمه الخاص يرتبه كيفما اراد، ولذلك فان حرمان العقل من النوم يفقده مقدارا معتبرا من الكفاءة ويعرضه الى ايقاعات نفسية متداخلة مثل الهوس والغضب وعدم التناسق فى جميع وظائف الجسم.

الفراشات الخفية وسر الحياة العقلية:

اعتقد الفيلسوف الفرنسى «رينيه ديكارت» ان العقل كيان مستقل عن الجسد يعبر عن وجوده من خلال الغدة الصنوبرية ورغم خطأ هذا الاعتقاد بخصوص الغدة الصنوبرية إلا ان الطرح الذى اثاره حول علاقة العقل بالدماغ مايزال يحرك دوائر الجدل والحوار بين العلماء والفلاسفة على حد سواء فاذا كان العقل غير مادى فكيف يؤثر فى الدماغ المادى؟ واذا كان ذا بنية مادية فكيف ينتج فكرا وارادة غير ماديتين؟

الحقيقة ان ديكارت وغيره من الفلاسفة او العلماء لم يكونوا يعلمون الى وقت قريب ان الجينات والخبرة تقوم جنبا الى جنب بصيانة اعمال العقل وبناء وظائفه المختلفة.

على ان التقصى الفلسفى لايفيد فى مثل هذه المباحث اذا لم ينشأ عن تجريب علمى مكتمل، فالعقل نفسه يحتاج الى تعريف دقيق غير المتعارف عليه، فهو اولا مجموعة من العمليات الفكرية المعقدة وهو ثانيا ميكانيزمات عصبية فائقة، وقد

اكتشف ان الفعاليات العقلية تتعلق اساسا بأنماط متعددة من الدفعات العصبية في الدماغ، ولفهم ذلك لابد من دراسة كيفية عمل الخلايا العصبية وعلائقها في التواصل والتخاطب وكيفية التأثر ايضا بالخبرة والتعلم.

ان الفهم الشامل لمثل هذه المباحث لامر بعيد المنال على غير المتخصص ولكن مقتضيات تبسيط العلوم والتجارب العلمية تدعو الى متابعة مثيرة لما يتعلق بأشرف اعضاء الانسان ألا وهو العقل فضلا عن التقصى الفلسفى الذى تتطلع اليه العقول لتبني على ضوء النتائج العلمية نظريات واطروحات جلية ورشيدة.

ان اول المسائل التى تستحق الالتفات هى التحديد الواضح للظواهر العقلية التى تحتاج الى تفسير، وقد بدأت تتكشف فى هذه السنوات بعض الروابط المهمة بين الخصائص العقلية وانماط الدفعات العصبية التى تسطع وتخبو فى مناطق مختلفة داخل الدماغ.

ان ابرز معالم الدماغ البشرى يتجلى فى نصفى الكرة المخية الكبيرين والمتناظرين ظاهريا واللذين يتربعان فوق اللب المركزى المتمادى باتجاه الاسفل نحو النخاع الشوكى وتكسو نصفى الكرة المخية المجعدين قشرة صفائحية غنية جدا بالخلايا سمكها ملليمتران، ويفترض بعض العلماء ان معظم الفعاليات العقلية ترتكز فى مناطق وساحات محددة من تلك القشرة ولكن هذا التبسيط الاحتمالى غير مقنع لان العقل يتجاوز تلك الفعاليات ليشمل ما هو اكبر مثل الوعى والشعور بالذات والادراك والرغبات والتعلم.

ان خلايا الدماغ تتألف من اكثر من الف مليار خلية عصبية يتصل نحو مائة بليون منها بشبكات متنوعة تبعث الذكاء والابداع والعواطف والوعى والذاكرة، وهذا التنوع العجيب فى عمل الخلايا حير العلماء وخير من عبر عن هذا الاعجاب العالم الاسبانى «كاجال» الذى يعد مؤسس علم البيولوجية العصبية حيث وصف الخلايا بانها الفراشات الخفية للروح التى يمكن لضربات اجنحتها يوما ما ان تجلو سر الحياة العقلية.

ومن المسائل الاخرى المتعلقة بوظائف الخلايا قدرتها الفائقة على الترتيب والتجميع، وقد تبين ان هذه الوظائف تتحدد منذ الشهور الاولى من تكون الجنين، كما بينت المعطيات التشريحية والسلوكية عدم تماثل دماغى الذكر والانثى ولكن السؤال المحير يظل متعلقا بمكان تجميع البيانات المختلفة التى يتلقاها المخ، ويوحد بينها او يوزعها فى حالات اخرى فلاعب كرة المضرب - كما لاحظ العالم العربى سمير زكى - تأخذه الدهشة والحيرة اذا علم ان كلا من حركة الكرة وشكلها ولونها صفات تتم معالجتها فى مراكز ابصارية مختلفة من القشرة المخية!!

يقوم الدماغ اضافة الى التخزين والجمع بين المعلومات المختلفة بتصنيفها واستعمالها على نحو يمكنه من اعادة تنشيط الاحداث والمفاهيم واسترجاعها حسب الظروف والحاجات وعلى سبيل المثال اذا ذكرت كلمة «قهوة» يعيد الدماغ بعث الاحساسات والحركات والتمثيلات البصرية واللمسية لشكل فنجان القهوة ولونه وسخونته اضافة الى رائحة القهوة والمسار الذى تسلكه اليد فى تناول الفنجان من الطاولة ورفعه الى الفم، وهذا التمثل الشامل يتم فى سرعة فائقة ويعاد بثه وتمثيله فى مناطق من الدماغ منفصلة ولكن اعادة التركيب لتلك الاعمال تحدث فى آن واحد تقريبا.

ان معظم الدراسات العلمية التى تناولت ابحاث الدماغ والخلايا العصبية تقوم اساسا على الجانب الوصفى من خلال الكشف عن كيفيات عمل الدماغ واسرار تركيبه وهى الى الآن لم تنفذ الى القضايا الجوهرية التى تحرك الفكر الفلسفى حول فهم الوعى والارادة والاستبصار، ويبدو ان مثل هذه القضايا ستظل على الدوام بعيدة عن التمحيص التجريبى، ولكن يكفى هذه المباحث ان تسلط الضوء اللامع على مجموع الفعاليات التى تشكلها مناطق الدماغ على امل الوصول الى بعض اسرار اكثر الظواهر العصبية روعة على الاطلاق والذى ينبثق عن تلك الفعاليات الموصوفة ألا وهو العقل.

المراجع

١ - طب المستقبل: رسالة اليونيسكو، عدد مارس ١٩٩٣

٢ - الالكترون الروحى: العلم والمستقبل، عدد فبراير ١٩٩٣

٣ - الانسان العصبى لجان بيار شانجو، باريس فايار ١٩٨٦

٤ - رسم خريطة المخ: نيوزويك، ابريل ١٩٩٢ ترجمة عاطف احمد «مجلة الثقافة العالمية ص ١٥١»

٥ - التعلم فى الكبر: اياد احمد «مجلة العالم مايو ١٩٩٤»

٦ - مجلة العلوم: عدد خاص «العقل والدماغ» مايو ١٩٩٤

٧ - انهم يزرعون خلايا المخ: محمد نبهان سويلم «مجلة العربي فبراير ١٩٨٨»

٨ - مسألة الدماغ «مجلة العلم والحياة: عدد مارس ١٩٩٤»

٩ - العلم فى منظوره الجديد: سلسلة عالم المعرفة، ترجمة كمال خلايلي.

محمد حسن بدر الدين: كاتب من تونس يعمل بعُمان.

التراث والأنساب والحاسب الآلي

إجابات دقيقة على أسئلة صعبة

هل كان عدنان هو الحفيد العاشر لقحطان؟!

بندر عبد الحميد - سوريا

انجز الباحث السورى برهان بخاري مجموعة من الموسوعات الجديدة المختلفة في التراث العربي الاسلامي بواسطة الحاسب الآلي، ضمن خطة عمل شاملة تستخدم العلوم المساعدة كعلم النسب، وعلم التاريخ، لاعادة قراءة التراث وتصنيف الحديث النبوي الشريف، والانساب العربية، وقد توصل الى نتائج وحقائق جديدة تحمل اجابات واضحة على كثير من الاسئلة المعلقة، ضمن منهج واضح ورؤية شاملة.

وفي مجال آخر حقق انجازات هامة في مجال المعجم التاريخي للغة العربية، الذي يرصد تاريخ ولادة كل مفردة وتطور أو انحسار استخدامها، كما حقق انجازا هاما في مجال الترجمة الآلية. وكشف عن اخطاء فاضحة في حوالي ثلاثين ترجمة للقرآن الكريم الى اللغات الاجنبية المختلفة على فترات طويلة من الزمن.

وفي هذا اللقاء جرى الحديث عن موضوع محدد حول تجربته في الكشف عن الانساب العربية القديمة، وعن علاقة النسب التي تربط عدنان بقحطان تحديدا :

رغماً عن الدور الكبير الذي لعبه ومازال يلعبه النسب في التاريخ العربي، ورغما عن حجم الكتب التي وضعت حوله، بقيت نقطة جوهرية بالغة الأهمية غائمة لم تطرح للنقاش ، تتلخص بسؤال بسيط هو : هل ثمة علاقة قربى تربط عدنان بقحطان؟ وماهي هذه العلاقة إن وجدت؟

تشكل محاولة الإجابة عن هذا السؤال المحور الأساسي لهذه الدراسة التي تهدف إلى تسليط الأضواء على علاقة مهملة، سبب إهمالها العديد من الكوارث.

من المعروف أن العصبية القبلية حافظت على كونها جمراً دائماً تحت الرماد، ولعل ماقاله «زفر بن الحارث الكلابي» «بعد موقعة مرج راهط» يعطي صورة دقيقة عن طبيعة هذا الجمر حيث قال :

فلا تحسبوني إن تغيبت غافلا
ولا تفرحوا إن جئتكم بلقائيا
فقد ينبت المرعى على دمن الثرى
وتبقى حزازات النفوس كما هيا
أتذهب كلب لم تنلها رماحنا
ونترك قتلى راهط هي ماهيا

كانت موقعة «مرج راهط» التي قيلت بعدها هذه الأبيات أهم مظهر من مظاهر العصبية القبلية بين «العدنانيين» و «القحطانيين» والتي اشتهرت بالاسم المشئوم «القيسية واليمانية»، هذا الاسم الذي تحول إلى شعار اندلعت تحت راياته العديد من الحروب القبلية ، من بينها الفتنة التي أحرقت عدداً من قرى دمشق عام ١٧٦ هـ ونقتبس من «الكامل» لابن الأثير فقرة صغيرة كشاهد : «ثم إن أهل اليمانية استجمعت واستنجدت كلباً

وغيرهم فأمدوهم وبلغ الخبر أبا الهيذام، فأرسل إلى المضرية، فأتته الأمداد وهو يقاتل اليمانية عند باب توما فانهزمت اليمانية» ٦/١٢٩.

وكما هي العادة دائماً فقد برز «أبو الهيذام المري» في هذه الموقعة بديلاً «لزفر بن حارث الكلابي» الذي برز في موقعة «مرج راهط» وعاد الشعر يلعب دوره، يقول «أبو الهيذام» يرثي أخاه :

سأبكيك بالبيض الرقاق وبالقنا
فإن بها مايدرك الطالب الوترا
ولسنا كمن ينعى أخاه بغيره
يعصرها من ماء مقلته عصرا
وإنا أناس ماتفيض دموعنا
على هالك منا وإن قصم الظهرا
ولكنني أشفي الفؤاد بغارة
ألهب في قطري كتائبها جمرا

واستمرت العصبية القبلية حتى عهد قريب كمعركة «عين دارة» في لبنان التى جرت عام ١٧١١م والتي أباد فيها «حيدر الشهابي المخزومي العدناني «حزب اليمنيين القحطانيين».

كانت العصبية القبلية تأخذ اشكالا من المواجهات المأساوية وكان الشعراء احيانا لا يقومون بدور الحكيم الناصح كما فعل زهير بن ابي سلمى، وانما يصبون الزيت على النار المتوقدة، فكيف نفسر ذلك؟

لقد تجذرت العصبية القبلية بين العدنانيين والقحطانيين بشكل لا يشبهه أي تعصب قبلي داخل القبائل العدنانية كحروب «بكر وتغلب» و «الأمويين والعباسيين» ، الأمر نفسه ينطبق على القبائل القحطانية، وكان هذا التجذر السبب في استمرار العصبية بين العدنانيين والقحطانيين هذه الفترة الطويلة.

برزت ملامح التجذير في الوصف التفصيلي الذي قدمه «مروان بن الحكم» للقبائل اليمنية التي وقفت إلى جانبه في موقعة «مرج راهط»، والتي قصد منها تكريس هذا الصراع حيث قال :

لما رأيت الأمر أمراً نهبا
سيرت غسان لهم وكلبا
والسكسكين رجالاً غلبا
وطيئا تأباه إلا ضربا
والقين تمشي في الحديد نكبا
ومن تنوخ مشمخرا صعبا
لا يأخذون الملك إلا غصبا
وإن دنت قيس فقل لا قربا

ثم جاءت قصيدة «جواس بن قعطل الكلبي «رداً على» «زفر بن الحارث الكلابي» لتثبت هذا المفهوم حيث قال :

لعمري لقد أبقت وقيعة راهط
على زفر داء من الداء باقيا
تبكي على قتلى سليم وعامر
وذبيان معذورا وتبكي البواكيا

وأعتقد أن الحادثة التى رواها ابن الأثير في كتابه الكامل تكشف لنا بدقة كبيرة العملية التي كان يتم فيها حبك الخيوط بإحكام لتأجيج نار العصبية القبلية بين العدنانيين والقحطانيين، لخدمة الأهداف السياسية الخاصة حيث يقول :

«ذكر بناء الرصافة للمهدي

وكان سبب بنائها أن بعض الجند شغبوا على المنصور وحاربوه على باب الذهب، فدخل عليه قثم بن العباس بن عبيدالله بن عباس، وهو شيخهم، وله الحرمة والتقدم عندهم، فقال له المنصور : أما ترى ما نحن فيه من التياث الجند علينا ؟ وقد خفت أن تجتمع كلمتهم فيخرج هذا الأمر من أيدينا، فما ترى؟

قال : يا أمير المؤمنين عندي رأي إن أظهرته لك فسد، وإن تركتني أمضيه صلحت لك خلافتك وهابك جندك. قال له : أفتمضي في خلافتي شيئا لا أعلمه ؟ فقال له : إن كنت عندك متهما فلا تشاورني، وإن كنت مأمونا عليها فدعني أفعل برأيي، قال له المنصور : فأمضه.

فانصرف قثم إلى منزله، فدعا غلاما له فقال له : إذا كان غداً فتقدمني واجلس في دار أمير المؤمنين، فإذا رأيتني قد دخلت وتوسطت أصحاب المراتب فخذ بعنان بغلتي فاستحلفني بحق رسول الله، ﷺ، وبحق العباس، وبحق أمير المؤمنين إلا ما وقفت لك وسمعت مسألتك وأجبتك عنها، فإني سأنتهرك وأغلظ لك القول فلا تخف وعاود المسألة، فإني سأضربك فعاود وقل لي : أي الحيين أشرف، اليمن أو مضر؟ فإذا أجبتك فاترك البغلة وأنت حر.

ففعل الغلام ما أمره، وفعل قثم به ما قاله، ثم قال : مضر أشرف لأن منها رسول الله، ﷺ. وفيها كتاب الله وفيها بيت الله ومنها خليفة الله.

فامتعضت لذلك اليمن إذ لم يذكر لهم شيئاً من شرفهم، وقال بعض قوادهم : ليس الأمر كذلك مطلقاً بغير فضيلة اليمن، ثم قال لغلام له : قم إلى بغلة الشيخ فاكبحها، ففعل حتى كاد يقيعها، فامتعضت مضر وقالوا: أيفعل هذا بشيخنا ! فأمر بعضهم بغلامه فضرب يد ذلك الغلام فقطعها، فنفر الحيان.

ودخل قثم على المنصور فافترق الجند، فصارت مضر فرقة، وربيعة فرقة، والخرسانية فرقة، فقال قثم للمنصور : قد فرقت بين جندك وجعلتهم أحزابا كل حزب منهم يخاف أن يحدث عليك حدثاً فتضربه بالحزب الآخر، وقد بقي عليك في التدبير بقية، وهي أن تعبر بابنك فتنزله في ذلك الجانب وتحول معه قطعة من جيشك فيصير ذلك بلداً وهذا بلداً، فإن فسد عليك أولئك ضربتهم بهؤلاء، وإن فسد عليك هؤلاء ضربتهم بأولئك، وإن فسد عليك بعض القبائل ضربتهم بالقبيلة الأخرى، فقبل رأيه واستقام ملكه وبنى الرصافة، وتولى صالح صاحب المصلى ذلك» صفحة ٥/٦٠٢

من اي زاوية يمكن ان نعيد قراءة التاريخ بفهم ووعي جديدين، وماذا يمكن ان نكتشف ؟

إن إعادة قراءة التاريخ بتأن تكشف لنا العديد من الأمور المخبوءة، يقول :

«القلقشندي» في مقدمة كتابه «نهاية الأرب في معرفة أنساب العرب»:

«ومنها اعتبار النسب في (الإمامة) التي هي الزعامة العظمى، وقد حكى الماوردي في الأحكام السلطانية الاجماع على كون (الإمام) قرشيا .. قال أصحابنا الشافعية : فإن لم يوجد قرشي اعتبر الامام كنانيا من ولد كنانة بن خزيمة، فإن تعذر اعتبر كونه من بني اسماعيل عليه السلام فإن تعذر اعتبر كونه من إسحاق (ع)، فإن تعذر اعتبر كونه من جرهم لشرفهم بصهارة اسماعيل (ع)، بل قد نصوا أن الهاشمي أولى بالإمامة من غيره من قريش . فلولا المعرفة بعلم النسب لفاتت معرفة هذه القبائل وتعذر حكم الإمامة العظمى التي بها عموم صلاح الأمة، وحماية البيضة، وكف الفتنة ، وغير ذلك من المصالح . صفحة ١٤.

واضح أن فحوى هذه المقولة يتلخص في هدف واحد هو استبعاد القحطانيين ، والأنصار بخاصة، نهائيا من الامامة، ولقد بلغ التعصب في هذا النص حد العبث والاسفاف، إذ كيف يتم العثور على رجل من نسل إسماعيل أو اسحاق أو جرهم، ولم يتواجد واحد من نسلهم في حياة الرسول ﷺ ؟! وكيف تعطي «جرهم» شرف مصاهرة إسماعيل ولا يعطى الأنصار شرف خئولتهم للرسول ﷺ؟!

لقد شكل «بنو النجار» وحدهم، وهم فخذ من الخزرج حوالي نصف الذين شهدوا بدراً من المسلمين وأبلوا بلاء مشهودا بسبب خئولتهم للرسول ﷺ ، لكن الذي حدث أنهم استبعدوا تدريجيا بدءامن «سقيفة بني ساعدة» مروراً بإهمال «المدينة المنورة» بعد انتقال عاصمة الخلافة إلى دمشق، إنتهاء بمجزرة «الحرة» الرهيبة عام ٦٣هـ ، التي استباح فيها «مسرف المري» المدينة المنورة ثلاثة أيام ، وأباد معظم رجالها وهتك أعراض نسائها، حيث قدر عدد الذين قتلوا من أصلاب الصحابة فقط بحوالي ٨٠٠ رجل.

وفي الوقت الذي حرم فيه الأنصار من الخلافة لكونهم عربا قحطانيين حكم الأتراك الذين لا يمتون للعرب بصلة قرابة أربعة قرون كخلفاء للمسلمين دون أن تظهر فتوى شبيهة بما أورده «الماوردي» أو «القلقشندي» لكن ماجرى هو أن تحولت بعض الأسر العريقة كعائلة «الحمزاوي» مثلا من المذهب الشافعي إلى المذهب الحنفي لتكون على دين ملوكها.

لقد حفر مفهوم تحدر العرب من جدين مختلفين «عدنان وقحطان» أخاديد عميقة في اللاشعور العربي، وأثناء المناقشات التي لا تعد ولا تحصى التي جرت بيني وبين شخصيات تنتمي إلى مختلف أنواع العشائر كان الجدال يحسم في آخر المطاف بإحدى الجملتين :

١ ـ نعرف أننا عدنانيون.

٢ ـ نعرف أننا قحطانيون.

ماهي المصادر التي اعتمدت عليها في بحثك عن نسب عدنان وقحطان.

وكيف توصلت الى النتيجة التي تقول ان عدنان هو الحفيد العاشر لقحطان؟

أوجز ما يقال عن نسب عدنان هو ما أورده «ابن الأثير» في كتابه «الكامل» حيث قال : ولعدنان أخوان يدعى أحدهما نبتاً والآخر عامراً، فنسب النبي ، ﷺ ، لا يختلف الناسبون فيه إلى معد بن عدنان ، على ماذكرت ، ويختلفون فيما بعد ذلك اختلافاً عظيماً لا يحصل منه على غرض ، فتارة يجعل بعضهم بين عدنان وبين اسماعيل ، عليه السلام ، أربعة آباء ويجعل آخر بينهما أربعين أبا ويختلفون أيضا في الأسماء أشد من اختلافهم في العدد، فحيث رأيت الأمر كذلك لم اعرج على ذكر شيء منه، ومنهم من يروي عن النبي ، ﷺ، في نسبه حديثا يصله بإسماعيل، ولا يصح في ذلك الحديث» . ٢/٣٣ الكامل لابن الأثير.

وواقع الأمر أن الاختلاف في نسب عدنان أكبر بكثير مما ذكره «ابن الأثير» فقد أفرد «الطبري» وحده في تاريخه ست صفحات لأكثر من عشر روايات زاد عدد الأسماء في بعضها عن الأربعين اسما بكثير وعليه فإن العبارة التى قالها «ابن الأثير» : «ويختلفون فيما بعد ذلك اختلافا عظيما لا يحصل منه على غرض» تلخص اللاجدوى من محاولة ربط نسب عدنان بإسماعيل.

ويدعم هذه المقولة ما ورد في صدر كتاب «جمهرة النسب» لابن الكلبي : «أخبرنا محمد بن حبيب عن هشام بن محمد بن السائب عن أبيه عن أبي صالح عن ابن عباس قال : كان رسول الله ﷺ إذا انتهى في النسب إلى معد بن عدنان أمسك ثم قال : كذب النسابون ، قال الله جل ثناؤه وقرونا بين ذلك كثيراً «قال ابن عباس : ولو شاء رسول الله ﷺ أن يعلمه لعلمه».

وهذا يعني أن «ابن الكلبي» الذي هو أشهر نسابة على الإطلاق تمسك بما ورد في الحديث ، ورفض أن يخوض في غمار نسب عدنان، كما يتضح أيضاً أن المحاولات لوصل عدنان بإسماعيل جرت في النصف الثاني من القرن الثاني وبطرق واهية، فقد أورد «ابن سعد» في طبقاته ما يلي «قال هشام : واخبرني مخبر عن أبي ولم أسمعه منه أنه كان ينسب معد بن عدنان بن أدد بن الهميسع .. إلخ» ١/٥٦ ابن سعد.

والإسناد نفسه اعتمده «الطبري» حيث قال «حدثني الحارث عن محمد بن سعد عن هشام قال أخبرني مخبر ولم أسمعه منه أنه كان ينسب معد .. إلخ» ٢/٢٧٢ طبري.

فـ «هشام بن محمد بن السائب الكلبي» لم يسمع النسب من أبيه بل أخبره به مخبر ولم يكشف عن اسمه ، والسؤال هو : كيف لم يسمع «هشام بن محمد» من أبيه نسب «عدنان» على ماله من أهمية وهو الذي احتكر النقل عن أبيه وسمعه

شخص مجهول؟

نخرج من هذا كله أن جميع المحاولات لوصل عدنان بإسماعيل مضطربة وواهية ، ولا تقوم على أي سند متماسك ، فمن هو «عدنان» إذن؟

كل ما يمكن الاعتماد عليه في نسب عدنان هو اسم أبيه وجده فقط فقد أورد «ابن الكلبي» ما يلي : «ولد أدد بن زيد : عدنان ونبت ، ونبت هو الأشعر أبو الأشعريين، وعمراً» والواقع أن معظم الروايات التي اوردت نسبا لعدنان تتقاطع عند هذا الجزء من النسب فقط أي : عدنان بن أدد بن زيد.

وبين كل أعمدة النسب الموجودة بين أيدينا لا نجد إلا شخصا واحدا اسمه «أدد بن زيد» وهو «أدد بن زيد بن يشجب بن عريب بن زيد بن كهلان بن سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان» «وقد أورد ابن الكلبي أن لـ«عدنان» أخا اسمه بنت وهو الأشعر، وحين نرجع الى نسب «نبت الأشعر» نجد أنه ابن «أدد بن زيد بن يشجب بن عريب بن زيد بن كهلان بن سبأ بن يشجب بن يعرب بن قحطان» وعليه فإن عدنان هو ابن أدد المذكور وبما أنه أخو الأشعر فهو بالتالي أخو مرة ومذحج وطيء إخوة الأشعر.

وجدير بالذكر ايضا ان الاسمين «يشجب ويعرب» الواردين فى نسب «الاشعر» يتكرران فى معظم أعمدة النسب المضطربة التي وضعت كمحاولة لوصل عدنان بإسماعيل.

ومن أجل تدعيم مقولة إن عدنان الحفيد العاشر لقحطان نقدم مزيداً من الأدلة :

١ ـ الواقع الجغرافي :

تم تكريس مفهوم أن القحطانيين هم عرب الجنوب أي اليمن، وأن العدنانيين هم عرب الشمال أي الحجاز وماجاورها، ونشأ هذا المفهوم من نزول إسماعيل في مكة، ومن تحدر عدنان من نسله، وعليه فقد افترض حكما أن يكون عدنان قد استوطن مكة.

لكن الواقع يعكس مفهوماً آخر تماماً وهو مفهوم التنقل المستمر في أرجاء الجزيرة العربية ، ومن اليمن وإليها بشكل خاص.

يقول «الطبري» : «كان عك انطلق إلى سمران من أرض اليمن، وترك أخاه معداً، وذلك أن أهل حضور لما قتلوا شعيب بن ذي مهدم الحضوري بعث الله عليهم بختنصر عذاباً ، فخرج أرميا وبرخيا، فحملا معداً إلى حران فلما سكنت الحرب رداه إلى مكة، فوجد معد إخوته وعمومته من بني عدنان قد لحقوا بطوائف اليمن، وتزوجوا فيهم، وتحلفت عليهم اليمن بولادة جرهم إياهم، واستشهدوا في ذلك قول الشاعر :

تركنا الديث إخوتنا وعكا
إلى سمران فانطلقوا سراعا
وكانوا من بني عدنان حتى
أضاعوا الأمر بينهم فضاعا

٢/٢٧١ الطبري

وواقع الأمر أن الفترة التي تواجد فيها عدنان واخوته وأولاده كانت تمور بالتنقل، ولابد أن تواجدهم في اليمن كان أكثر من تواجدهم في الحجاز ، يقول «ابن الكلبي».

«ولد أدد بن زيد : عدنان ونبتا، ونبت هو أبو الأشعريين، وعمراً درج ، فولد نبت شقرة، وهم في مهرة بالشحر، وشقحبا وهم في وحاظة من ذي الكلاع». ١/١٧ جمهرة النسب.

إن الأعلام (مهرة ـ شحر ـ وحاظة ـ ذو كلاع) كلها في اليمن كما أن الضمير «هم» يعود على «أدد بن زيد» وأولاده (عدنان ـ نبت ـ عمرو) ، وقد اجتزأ «ابن الكلبي» هذا القسم من أولاد «الأشعر» ليشير إلى المكان ، لأنه لم يورد سلالة «الأشعر» كاملة هنا، بل ذكرها في موطن آخر.

ويورد «الطبري» في معرض ذكره لأولاد «عدنان» ما يلي :

... وعدن بن عدنان، فزعم بعض أهل الأنساب أنه صاحب عدن، وإليه تنسب، وأن أهلها كانوا ولده فدرجوا ، وأبين ـ وزعم بعضهم أنه صاحب أبين وأنها إليه تنسب ، وأن أهلها كانوا ولده فدرجوا ...» ٢/٢٧٠ الطبري.

وواضح أيضاً أن العلمين (عدن ـ أبين) هما في اليمن.

ولا أدل على هذا التنقل الجغرافي من المصاهرات العديدة مع القبائل اليمنية والانتماء المزدوج إلى عدنان وقحطان ، كما في أنساب (قضاعة ـ عك ـ أنمار ـ إراش ... الخ).

٢ ـ الأجيال والزمن :

ألح العديد من المصنفين إلى وجود علاقة بين عدد الآباء في نسب ما والفترة الزمنية التى تفصل بين الشخص المنسوب وأجداده، ونجد هذه الإلحات مبثوثة في عدد من المراجع التراثية، وقد استخدم «ابن عنبة» في كتابه «عمدة الطالب»، هذه العلاقة لتصحيح نسب «عدنان» إلى «إسماعيل» نورد فقرة منها على سبيل المثال : «... ففي هاتين الروايتين قد بلغ مابين عدنان وابراهيم على نبينا وعليه الصلاة والسلام أربعين رجلا، وفي الرواية الأولى تسعة رجال وربما روي ستة رجال إلى أكثر من ذلك ، فربما وصل إلى خمسة عشر وإلى عشرين، ويشبه أن تكون الروايات التي دلت على ماقل عن الأربعين مختصرة أو مصنوعة ، فإن بين رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم وبين عدنان عشرين أباً وبعضاً، فروايات المقلين تقتضي أن يكون بين رسول الله ﷺ وبين ابراهيم «ع» اقل من اربعين ابا، وبعضها يوجب اقل من ثلاثين، وبين وفاة اسماعيل عليه السلام ومولد رسول الله صلى الله عليه وآله وسلم ألفان وستمائة وبضع عشرة سنة، وتناسق هذه الولادات في مقدار هذه

المدة مستنكر...»

لكن أهم من تطرق إلى هذا الموضوع بشكل شبه علمي هم المؤرخون وعلى رأسهم «ابن الأثير» و «ابن خلدون».

يورد «ابن الأثير» في كتابه «أسد الغابة» في معرض ترجمته لـ «أسماء بنت عميس» ما يلي : «... قلت : قد نسب ابن منده أسماء كما ذكرناه عنه ، ولا شك قد أسقط من النسب شيئا، فإنه جعل بينها وبين معد تسعة آباء ، ومن عاصرها من الصحابة ـ بل من تزوجها ـ بينه وبين معد عشرون أبا، كجعفر وأبي بكر، وعلي. وقد يقع في النسب تعدد وطرافة، ولكن لا إلى هذا الحد ! إنما يكون بزيادة رجل أو رجلين، وأما أن يكون أكثر من العدد فلا، والتفاوت بين نسبها ونسب أزواجها كثير جداً.» ٦/١٥ أسد الغابة.

أما «ابن خلدون» فهو أول من أورد علاقة محددة وهي وجود ثلاثة أجيال في القرن الواحد.

ولقد قادتنا التجارب المعمقة التي أجريناها على مئات أعمدة النسب إلى هذه العلاقة، وذلك قبل الاطلاع على ماكتبه «ابن خلدون».

وكبرهان على صحة هذه العلاقة نقدم المثالين التاليين :

١ ـ بين الرسول ﷺ وبين معد تسعة عشر أبا، وهذا يعني ١٩÷٣ = =٦,٣ قرن، أي ٦٣٣ سنة، وهذا قريب جداً مما ذكر من أن معد عاش أيام المسيح، فالهجرة النبوية جرت عام ٦٢٢ للميلاد.

٢ ـ بين «الملك حسين» والإمام «علي» ٤٢ أباً ، وبتطبيق العلاقة نخرج بما يلي ٤٢÷٣ = ١٤ قرنا ونحن الان تجاوزنا القرن الرابع عشر للهجرة بقليل.

كيف نفسر وجود ثلاثة اجيال في القرن الواحد، وماهي الثوابت والاستثناءات؟

تمثل علاقة وجود ثلاثة أجيال في قرن واحد وحدة قياس تقريبية، وليس من الضروري أن تنطبق على جميع الحالات ، وإن الشذوذ عن هذه القاعدة ينجم عن ثلاثة أسباب.

الأول : الخطأ والتصحيف في أعمدة النسب من حذف أو اضافة عدد من الآباء من وإلى أعمدة النسب.

الثاني : الالتحاق ببطن آخر أو بقبيلة أخرى مما يؤدي إلى حذف أو إضافة عدد من الآباء.

الثالث : وجود حالات استثنائية كعمود نسب الخلفاء العباسيين مثلاً، فقد لاحظنا أنه يزيد على بقية أعمدة الأنساب العباسية بحوالي ستة آباء، وذلك في حدود القرن السابع الهجري، وسبب ذلك هو الزواج المبكر للخلفاء، ومحاولة إنجاب ولي للعهد بشكل مبكر للحد من النزاع حول الخلافة، وحدث أكثر من مرة أن الفرق بين عمر الخليفة وعمر ابنه لم يكن يتجاوز ١٥ سنة ، وقد رافق هذه الظاهرة الشاذة لأنساب الخلفاء العباسيين ظاهرة شاذة أخرى هي أن وسطى أعمار الخلفاء العباسيين كان ٤٢ سنة في حين أن وسطى أعمار العباسيين من غير السلالة الحاكمة كان ٦٨ سنة.

ثمة استثناء معاكس لأجيال الخلفاء العباسيين وهو الإنجاب المتأخر، وقد تركز في بعض عائلات المحدثين والقضاة في فترة استقرار نسبية أدت إلى الاعتناء بالصحة والرفاه، وقد مرت معنا حالات كان الفرق فيها بين أخوين ٨٠ سنة ، أي أن الأب كان منجباً في عمر يقارب ١٠٠ سنة ، ولعل «النسائي» لشهرته كأحد مؤلفي الكتب الستة يصلح كمثال عن الفكرة، فقد مات عن ٨٨ سنة نتيجة الضرب في دمشق، وكان له أربع نساء وعدد من الجواري، حيث كانت تسمن له نوع من الديوك المخصية تساعد على مده بالصحة والقوة.

لعل أنصع مثال على علاقة الأجيال بالزمن هو نسب قريش، فمعظم الصحابة القرشيين لهم أعمدة نسب متوازية ، فالرسول ﷺ الهاشمي، والزبير بن العوام الأسدي ، وأبو بكر الصديق التيمي، وعبدالرحمن بن عوف الزهري، وأبو سفيان بن حرب الأموي، وخالد بن الوليد المخزومي، جميعهم الأحفاد العشرون لـ «عدنان» ، أما عمر بن الخطاب العدوي فهو الحفيد واحد وعشرون بزيادة جيل واحد، مع لحظ وجود فرق بعشر سنوات في العمر بينه وبين الرسول ﷺ .

هذه الحالة النمطية جديرة بالتأمل فعلا، والسبب الرئيسي في تكونها يعود إلى دقة النسب، فعمود النسب القرشي لا يمكن حذف اسم منه أو إضافة إسم اليه، لأن هذا يعنى حذف بطون بأكملها.

لكن هذا لايعنى أن جميع البطون التى تحدرت من قريش حظيت بهذه الدقة في النسب، فالفروع التي لم تلعب دوراً مهماً أصابها بعض الخلل كنسب «أبو عبيدة بن الجراح» الذي ينقص أربعة آباء عن نسب الرسول ﷺ وأترابه، وقد انقرض عقب «أبو عبيدة بن الجراح» وعقب إخوته جميعا، وكدليل على خمول نسبه ماقاله «ابن سعد» في «طبقاته».

«ومن بني فهر بن مالك بن النضر بن كنانة وهم آخر بطون قريش، أبو عبيدة بن الجراح» ٣/٤٠٩.

هذا الخلل الطفيف في أنساب قريش يقابله خلل كبير في أنساب الأنصار يصل إلى حد وجود فرق يصل إلى ١٢ أبا في أعمدة نسب صحابيين من فخذين مختلفين، والسبب يعود إلى التحاق بطن ببطن آخر مما يؤدي إلى حذف عدد من الآباء ، أو إضافة أسماء عدد من الآباء الوهميين لإضفاء نوع من العراقة على النسب، ففي نسب «سعد بن علي بن أسد بن ساردة بن تزيد بن جشم ..» يمكن حذف عدد من الآباء دون أن يصاب أي بطن من البطون بأي خلل.

وبعد إجراء دراسات معمقة على مختلف أنساب بطون الأنصار تبين لنا أن وسطى طول نسب الصحابة منهم هو ٣٠ أباً لـ «قحطان» وينطبق هذا أيضا على معظم القبائل التى تنتسب إلى «قحطان» وهذا يعنى أن وسطى الفرق بين النسب العدناني والنسب القحطاني هو عشرة آباء ، وهذا دليل واضح على أن «عدنان» هو الحفيد العاشر لـ«قحطان».

بندر عبد الحميد: كاتب من سوريا.

من اخترع الكتابة؟!

جهاد عبدالله أحمد ـ الأردن

تمثل الكتابة اولى بشائر الحضارة ومن هنا اصبح اثبات من كان له السبق باختراعها تحديا كبيرا إلا ان بعض المكتشفات الاثرية الحديثة قد تجيب على السؤال.

من الطبيعي ان نعتبر قدرتنا على الاتصال عبر الكلمة المكتوبة منحة ربانية، ولذا كان اختراع الكتابة قبل حوالي ٣٣٠٠ عام قبل الميلاد ذا اهمية بالغة في ايجاد وتطوير المدنية الحديثة وبالكتابة اصبح ممكنا حفظ السجلات الادارية ونقل الرسائل عبر مسافات بعيدة بما سهل تنظيم المجتمعات الكبيرة واقتصادياتها في حكومة مركزية كما اصبح ممكنا بالطبع تبادل المعرفة والآداب بين الاجيال المختلفة.

وخلال خمسة آلاف وثلاثمئة عام مضت طورت مختلف الحضارات والثقافات عبر العالم اكثر من ٧٠٠ شكل للكتابة بما يمثل تنوعا محيراً ويبدو معظم هذه الاشكال متميزا بحيث لا يستطيع الذين يتواصلون به وجّدوا ان يفهموا شكلا آخر وبشكل لايصدق فقد استمر معظم هذه الاشكال حتى يومنا هذا وكان معظم التركيز، الان وعلى مدار الالفى سنة الماضية منصبا على الهند وجنوب شرق آسيا حيث مازال فيهما وحدها اكثر من ٢٠٠ شكل للكتابة حتى الآن بينما كان معدل انقراض الخطوط القديمة اعلى ما يكون في اوروبا وامريكا الوسطى حيث طمست وحشية اوروبي القرن السادس عشر معظم تقاليد الكتابة المحلية.

واذا ما عدنا بأنظمة الكتابة المختلفة التى عرفها العالم في رحلة عبر الزمن الى جذورها الاولى لوجدنا انها تنبع في الاصل من خطوط اربعة فقط هي: المصرى القديم «الهيروغليفى» والمسماري القديم «لدى السومريين في العراق» والصينى القديم والزاباتى القديم في اواسط المكسيك ولا يوجد حاليا اى شكل متطور عن الخط الزاباتى مثلما لايوجد خط تطور مباشرة عن الخط المسماري.

وكان افضل الاسلاف لعالمنا المكتوب هو الخط المصرى القديم «الهيروغليفى» الذى تطورت منه جميع الخطوط العربية والاوروبية ومعظم الخطوط الاسيوية بشكل غيرمباشر والخط الصينى القديم الذى تطورت منه الخطوط اليابانية والصينية والكورية والفيتنامية الحديثة.

ومن بين هذه كلها كان الخط الصينى هو الوحيد الذى بقى دون تغيير يذكر ويعد الآن بأحرفه واشكاله التى تصل الى خمسين الفا قد اجتاز امتحان الزمن لفترة تتجاوز اربعة آلاف عام، واصبحت الاحرف الرومانية الحديثة المستخدمة في غرب اوروبا الشكل الاكثر انتشارا للكتابة في العالم فيما يأتى الخط الصينى في المرتبة الثانية.

وقد كانت الاشكال الاولى للكتابة

تصويرية تستخدم صورا مبسطة لتمثيل الاشياء وبالتدريج استبدلت بالرابطة البصرية لتمثيل الاشياء وبالتدرج استبدلت بالرابطة البصرية المباشرة بين الشيء والرمز و الكتابة الرمزية التى تستخدم رمزا للدلالة على الشيء المعنى.

وقد جمع الخط المصرى القديم «الهيروغليفى» بين الكتابتين التصويرية والرمزية، ولكن مشكلة هذا الخط تمثلت فى الحاجة الى استخدام رمز جديد لكل كلمة جديدة، وسرعان ما اصبح خطا مزعجا وبطيئا.

وقد استخدمت العناصر الصوتية الاولى لتمثل اسماء الاشخاص والاماكن بدقة تحتاجها الحسابات التجارية لتوثيق اسماء المرسل والمرسل اليه والمنشأ واتجاه البضاعة وكانت هذه الرموز الصوتية، ومثلها الرموز الصوتية غير المرتبطة بشكل، ضرورية بسبب الاسماء الطويلة جدا التى اعتاد الناس على استخدامها قبل ٥٠٠٠ عام مضت.

وقد تم تطوير النظام الابجدى الذى تتكون فيه الكلمات من جمع احرف او رموز ممثلة لاصوات مختلفة، فى منطقة الشرق الاوسط قبل حوالي ٣٧٠٠ عام وانتقل هذا النظام الى الخطوط العربية والهندية ومن ثم الاغريقية ومنها الى الخطين الرومانى والسلافى المستخدمين الآن فى اوروبا.

ورغم المراحل المعقدة التى مرت بها انظمة الكتابة خلال تطورها إلا انها الآن سهلة الاستيعاب لكن جدلا واسعا مازال يدور لتحديد اى من الخطوط الاصلية الاربعة ظهر قبل غيره.

وقد كان يظن منذ زمن بعيد ان الكتابة قد بدأت بالخط المسماري ورئى وقتها انها انتقلت الى مصر القديمة ومن ثم الى شبه القارة الهندية وحسب نظرية مقبولة فإن هذه الفكرة قد انتقلت، او ربما طورت بشكل مستقل، فى الصين بعد الف عام من ذلك الوقت

لكن اكتشافات مثيرة فى المجال الاثرى ظهرت حديثا قد تدفعنا الى تغيير كثير من فرضياتنا حول مكان وزمان بدء الكتابة.

فقد اظهرت اكتشافات حديثة فى مقبرة فرعونية جنوب مصر كتابات هيروغليفية مصرية تعود الى حوالي عام ٣٢٥٠ قبل الميلاد سابقة بذلك اقدم كتابة مسمارية معروفة بفترة من ٥٠ الى ١٠٠ عام، وقد عثر فى هذه المقبرة على عشرات النقوش محفورة على العظام والعاج او مرسومة بحبر اسود على جرار فخارية.

وتنتمى هذه النقوش الى عهد ملك غير مشهور وهو الملك سكوربيون الذى حكم مدينة ثينيس المفقودة وقد استخدمت العظام والعاج للتعريف بالصناديق التى رافقت الملك فى رحلته الى العالم الآخر، كما كانت التقاليد الفرعونية تنص.

وقد اظهر التحليل ان نظام الكتابة آنذاك احتوى رموزا صوتية واختصارات بما يشير الى انهم عرفوا الكتابة قبل ذلك بزمن معقول، مما يجعلنا نفترض ان الخط الهيروغليفي المصرى ربما يكون قد ظهر فى وقت اسبق بين حوالي عام ٣٣٥٠ ق.م او ٣٤٠٠ ق.م.

ويقدم اكتشاف آخر دعوة الى مزيد من المراجعة ولكنها هذه المرة فى تحديد هوية الذين طوروا الخط المسماري.

ذلك انه قبل الاكتشاف الاخير فى مصر كان العالم يدين الى السومريين بفضل تقديم اول نظام كتابى متطور لكن تحليلا حديثا لبعض الادلة الاثرية والنقوش اظهر ان السومريين لم يكن لهم وجود فى المنطقة قبل انقضاء ٢٠٠ الى ٣٠٠ سنة على تطوير الخط المسماري ونتيجة لذلك اصبح المخترع الحقيقى لهذا الخط مجهولا، ويعرف ببساطة على انه شعب دجلة الاول نسبة الى النهر المعروف.

لكن المفاجأة المذهلة جاءت من الصين حيث اظهرت اكتشافات اثرية هناك ان بعض الرموز الصينية طورت قبل ٧٥٠٠ عام فيما طور بعضها الاخر فى الفترة من ٣٥٠٠ الى ٢٨٠٠ ق.م، وحتى الآن كان اقدم النصوص الصينية يعود الى حوالي ١٣٠٠ ق.م لكن نصين اكتشفا حديثا فى منطقة النهر الاصفر يعودان الى حوالي ٢٥٠٠

وهكذا يغدو التساؤل اذا كان الصينيون هم الذين طوروا الكتابة فهل انتقلت الفكرة من الشرق الى الغرب وليس العكس؟ وهل كانت الصين نقطة انطلاق مدنية العالم وليس الشرق الاوسط؟ واذا كان المصريون هم الذين ابدعوا الخط المسماري فهل يعنى هذا ان الكلمة المكتوبة ولدت على ضفاف النيل لأعلى ضفاف النهرين.

وهل نعتبر الكتابة اذن مساهمة افريقية فى تقدم العالم.

ومع كل هذه الاسئلة وما تحمله من شك فإن علماء الاثار يرون ان تقدما كبيرا تحقق فى تحديد اصول الكتابة التى كانت واحدا من الالغاز المجهولة عن بدايات التمدن.

جهاد عبدالله احمد: باحث علمي من الأردن.

رسالة المانيا : نجم والي
صورة جديدة عن بريشت

«ليس هناك جديد... فى المدرسة نوم ابدى وفى الخارج؟ أيضا لاشىء يصلح للتجربة». هكذا كتب برتولدبريشت فى دفتر يومياته عندما كان فى الخامسة عشرة من عمره.

وهذا ما نتعرف عليه من خلال كتاب الـ «يوميات رقم ١٠ عام ١٩١٣» الذى يصدر لاول مرة فى المانيا عن دار سور ـ كامب، لقد تم العثور على هذه اليوميات التى تعتبر أقدم ما كتبه بريشت.

«إنه شهادة لامثيل لها». هكذا يكتب فى المقدمة لقد استغرق بريشت مدة نصف عام فى كتابته لليوميات منذ ١٥ مارس حتى ٢٥ كانون الاول ١٩١٣.

لقد احتوى دفتر اليوميات على حوالي ١٠٠صفحة متضمنا قصائد، أو مشاريع قصائد، مواد مجمعة لأعمال شعرية، مسرح، أوبرا، رواية، ونلاحظ أيضا أن الدفتر يتضمن يوم بعد يوم يومياته العادية بجانب يومياته الأدبية انه ببساطة دفتر يوميات كلاسيكى لكاتب.

من الطريف ملاحظة أن بريشت من أجل أن يجرب تنفيذ أحد مشاريعه لم يفعل أى شىء، ولكن ان يكتب عن تلك المشاريع غير المنجزة فأننا نجد الصفحات الكثيرة لقد كان نهما فى كتابة تعليقاته نتعرف ايضا فى اليوميات على بريشت القارىء الذى لم يترك فرصة إلا واستغلها للقراءة هكذا يقرأنا عندما يكون قد جاء للتو من درس البيانو أو لعب الشطرنج.. من قيادة الدراجة .. من النزهة. إن الصبى الذى كان له للتو خمس عشرة من العمر كان يقرأ شكسبير. شيلر، نيتشه وأعمال هيبل الجمالية.

ليس لديه شىء للبوح اقصد لم يملك شيئا أصيلا ليقوله.

لقد كان الشكل هو كل شىء بالنسبة اليه. كان يكتب الشعر وبلا رحمة فى كل اللغات ، كما يثمر وينتج بكل سلاسة.

يصف كل الاماكن الجماعية الشاعرية، المقبرة، القمر، العشاء ، الشجرة الطريق، الريح، البحر، النبيل والانسان، المسيح، شجرة عيد الميلاد. كل ذلك هو عناوين بعض القصائد التى كتبها على شكل سونيتات غنائية كانت قصائد خالية المحتوى تماما.

وما هو لافت للنظر ويستحق التوقف، هو تلك الحرفة اليدوية فى سباكته بعض القصائد الصغيرة التى كتبها بطريقة تداعيات لاواعية والتى يصف بها تجربة المراهق «هل تسأل ما هو الحب.. إننى لا اشعر به» رغم ان هذا المقطع يذكرنا بإحدى قصائد رامبو «تحدثنى عن الحب، لا أعرف أى حب تقصد».

لانجد في اليوميات أيضا مكانا للمرأة، فعالمه عالم رجولي مرسوم بعناية . مثلا: إن صديقه البريشت هو «زميل طيب ومؤدب بصورة صحيحة، اذ يحمر خجلا عندما يسمع كلمة بنت»؛ إنها صورة جديدة معاكسة لبريشت الذى سيكون «نسونجيا» تباعا.

ايفون، كما كانت تسميه أمه، والذى سيصبح رجلا المانيا حقيقيا، قاسيا، سلطويا، بارد المشاعر، راصدا، متحسبا، كان منذ صغره فطنا، انيقا، دعيا. مثلا نراه يصف زميلا له اسمه ريتشارد يصغره بأربع سنوات «ذكى جدا ولكنه قزم صغير» اما صديقه البريشت فهو «صبى مؤدب جدا.».. جدا ولكنه يصف البريشت هكذا طالما لايشكل خطرا عليه اذ نجده فى صفحة أخرى «انه مجد بصورة مبالغة... ياللويل»، لذا نراه يعلق على هذا الوجه الاحمق، حنكة وذكاء لايريان، اما عندما يغضبه احدهم اسمه بولينج فانه يرمى به فى حقل الحبوب «الاسف على القمح» هكذا يعلق بسخرية.

كان بريشت يحتاج الى الجميع هكذا كان يرصد علاقاته فى الثانوية يميز بين الطلاب من اجل الاستحواذ على صداقة احد او استمالته بالاحرى من اجل استغلاله فهو الذى يريد ان يقود فى النهاية فمثلا عندما حدث ذات مرة صراع داخل مجموعة الصبيان يكتب بريشت التكتيكى الماهر «أنا وحدى استمتع بدون قلق».

نراه يلاحظ التقسيم الاجتماعي بحس يختلف عن آرائه الفكرية تباعا وهو اقرب الى الاحكام الاخلاقية القاطعة مثلا «إنه رجل من العامة، عملى» اما الآخر فهو «رجل مؤدب، محترم، متواضع».

ان احكاما كهذه نجدها كثيرا فى اليوميات وترينا كل مرة كيف ان بريشت كان ينظر الى الآخرين من الاعلى الى الاسفل، كيف ان نظرته كانت مليئة

بالارادة، وهو من يعطى الصوت الامر.

الاخرون هم «اغبياء حمقى لا امل لهم والنتيجة لاضير لو انتهى الامر الى الاشتباك بالايدي».

نجد فى اليوميات ايضا ان بريشت كان مريضا دائما، مريض، مريض، مريض، هكذا يكتب ان انا هذا الصبى ذى الخامسة عشرة المتشكلة بجهد مع كل ادعاءاته المبالغة وامتلاكه النبوغ، ان هذه الانا غير قابلة للترويض سلفا وفى اوسبورغ - مدينته - وفى عام ١٩١٣ قالت له احدى العرافات جملة سوف لن ينساها ابدا «انك ستكون مرة شعبا كبيرا».

لذا نراه يتألم فى اليوميات ويشكو من ان جسده ليس بامكانه انجاز هذه المهمة لانه يشكو ودائما من «وجع رأسى، رشح صداع، آلام ظهر، وخزات فى الظهر، نزيف انف، خوف». يسجل حالته كما يسجل المرء نشرة يومية تفصيلية ودائما لايشعر بصورة حسنة ،وألمه يصل قمته فى تمارضه ذات مرة قبل الظهر جاء الطبيب مولر، التهاب القصبات الهوائية الجاف، مرض ممتع ولافت للنظر.. رشح؟ الرشح ممكن ان يصاب به الجميع. إنه جزء من غرور لشخص يعرف محيطه جيدا والذى يملكه تحت سيطرته ويجعله يرقص على هواه يكتب في مكان آخر أيضا أن القلب هو الذى يكبل حريته «القاعدة تقول: دقات قلب، ضربات مسرعة، يعنى القلب بوضع سيىء، القلب يتعطل فجأة، يا إلهى يجب ان يستيقظ الوالدان».

هكذا هى حال ايفون برتولد بريشت، الصبى الديناصور المتوحد مع قلبه.

إن كتاب اليوميات المكتشف يؤشر خط حدود جديدة ، ويحرك حدودا كانت قد وضعت عن بريشت. ربما تكمن حكمة الكتاب فى معرفة أن الكاتب الشاب وبالذات فى عام ١٩١٣ كان قد دخل بنفاد صبر فى موضع انتظار بين الحياة وموت القلب، أعنى بين الكتابة والحياة.

* * *

الكتاب: اثر العابر

المؤلف: أمجد ناصر

الناشر: دار شرقيات

«فها نحن نشقى »

بأوجاعنا اللغوية

نشقى لأن القصائد

لاتطفىء الأسئلة

ونشقى لان القصائد

لاتبلغ المرحلة

هذى قصائدنا ورق ناشف فى الحلوق

ها هو الشعر عن امجد ناصر ليس الشعر هنا بشارة لفجر جديد ولا حتى صراخا عنيفا من وجع الانتهاء لا ولا غناء للانتصار او بكاء على الاطلال وانما هو الشقاء الانسانى من اسئلته التى يطلقها فيما هو يحتمى بأشيائه الجوانية الموغلة فى الغموض والخفاء والابتعاد

والشاعر الاردنى امجد ناصر يقدم فى كتابه الجديد «اثر العابر» ما يمكن ان نعتبره مشروعه الشعرى الذى يتميز بعناصره ومفرداته الخاصة والتى نستطيع ان نقول أنها بهذا التميز تسهم بشكل من الاشكال فى خلق بلاغة جديدة ضد كثير من مفردات اخرى اضحت سهلة مكررة ومبذولة.

والمقتطفات التى يضمها الكتاب الذى يقع فى ٢٩٩ صفحة من القطع الصغير هى تقريبا مشروع امجد ناصر كما سبق لانها مقتطفة من دواوينه السابقة مثل:

«مديح لمقهى آخر» و«منذ جلعاد كان يصعد الجبل» و«رعاة العزلة» و«وصول الغرباء» وصولا الى آخر دواوينه الصادر فى العام الماضى «سُر من رآك».

ولأن القصائد لاتطفىء الأسئلة فتظل هناك على امتداد النصوص مفارقة ما مكشوفة احيانا ومستترة فى احيان اخرى ليكون النص مرادفا لعالم هش يتأرجح بين الثابت والمتغير.. عالم بلا زمن وأحيانا بلا مكان.. بحثا عن مفارقات موجودة، وتبدو انها ابدية ان لم تكن هى المكون الاساسى لهذا العالم .

رنين خلخال فى ساق مرتعشة

كتفان من مرمر يسدان النافذة

ولكن

ثمة فى مكان ما

من يعزف على كمان العذاب

ثمة من يرسل الحمى على شكل

صفير أسيان

وهناك ذلك الحنين الخافت المكبوت بسبب المنفى، وما يستتبعه من انقسام الكائن بين التقنع والفرار من الهوية وعذاب الانتظار.. ولكن المفارقة بين محاولة إخفاء لوعة الحنين المضطرم

وانفجاره تبقى ماثلة:

مثقل مثلك بوصايا أسلاف يرسلون

شعبا من الغبار

إلى مصائد الاسمنت والوظائف

لكل أجل أمارة

ولكل أمارة ميعاد

دع الحنين لسدنة السحب

فلا خراج لجباة الشعير

أرضنا ...

بعيدة ..

وهكذا سنجد على امتداد النص مفردات متناثرة.. قاموس كامل يحتفى بمرادفات الغرباء الأتون ، وخراف الحنين وليل المسافرين ووحشة الأفعوان، وسعاة البريد والوحدة والحيرة فهذا هو زمن المنفى.. زمن الوحشة

إننى صالح للعزاء فى أى وقت

لا وقت يلائم حصاد القمح

إلى الشمال من هذه الوحشة

الامهات يهرمن بين

الابرة والخيط، بانتظار الاولاد

والاولاد لايعودون

وهناك قطعا تنوع كبير فى القاموس المستخدم فى التعبير عن الحياة البدوية، يختلف عن مفردات التعبير عن المنفى، ويختلف بدوره عن مفردات النص الحلم.. ذلك الذى يعبر عن الواقع الاسطورة:

نساء فى لحظة الطلق

يتشبثن بقمر غارب

راقصات يتطوحن بين عشاق فروا

من احضان زوجاتهم

رنينا زائفا لمسكوكات بادلها لصوص

بعلب من التبغ

سعاة ينتشون بين الأضرحة

عن عناوين لمراسلات قانونية

زوجات يكشفن لقضاة نائمين

عن آثار سياط على الارداف

رعاة ينحرون كبشا امام عاشق

يتفانى فى الذهول

وفى النصوص تأتى السخرية موجعة ومدهشة مع تكثيف متعدد المستويات للصورة واستلهام التراث الدينى ايضا:

فكر فى صديق قتل فى شارع جانبي على ايدى اشرار

ارادوا ان يؤكدوا للآخرين

ان صحيفة الصباح تكفى لمواراة رجل ميت

وان بكاء ام فى بلدة نائية

ليس سوى بدعة لم يدرج عليها الاولون

فكر فى رجل صالح وصاحبه

كلما مرا بقرية انضم اليها افاقون

جعلوا اعزة اهلها اذلة

وحيثما ثقفوا مركبا ليتامى خلعوه

ولما اشاح صاحبه بوجهه عنه

قال له

ألم

أقل

لك

انك

لن

تطيق

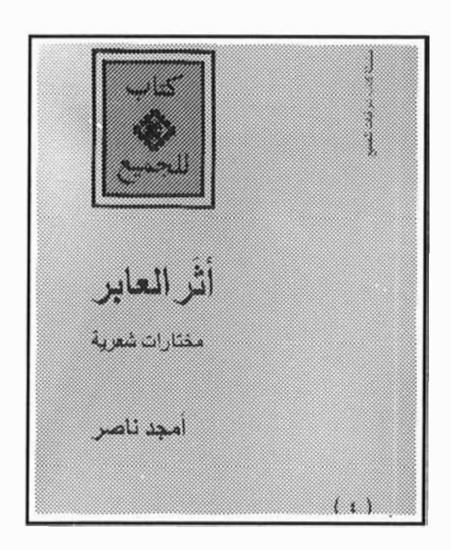
معى

صبرا.

هناك استلهام فى شعر أمجد ناصر من مصادر مختلفة لكنها مصهورة فى خصوصيته الشعرية ، وهناك الإشارة الى قصة النبى موسى مع الخضر.

«أثر العابر» مشروع شعرى يحتاج الى قراءة متعددة لتأصيل مسيرة الشعر العربي الحديث، الذى يمثل هذا النص فيها عنصرا له خصوصية ككل التجارب الجادة فى النص الحديث. فأمجد ناصر يتقدم عبر نصوصه وكتاباته الشعرية كواحد من أبرز الوجوه الشعرية التى ظهرت بعد قصيدة الرواد.

* * *



* * *

الكتاب: حنه وميخائيل

عاموس عوز

الناشر: الدار العربية

إن التلبس بمتعة القراءة في أحد نتاجات الأدب الاسرائيلي المترجمة الى اللغة العربية لا تمر من الوهلة الأولى بالنسبة للمثقف العربي دون معاناة عقدة ذنب استباحة المحرم لفرط ما تشكله لنا كعرب كلمة اسرائيلي من حساسية... ولفرط ما تنضح به ذاكرة الاجيال التي عايشت الصراع العربي الاسرائيلي من نفور واشمئزاز نحو كل ما هو اسرائيلي، فاسرائيل مازالت في الوعي العربي هي العدو الذي اغتصب الاراضي العربية والذي اقتطع المليارات الكثيرة من ميزانيات خطط التنمية في الاقطار العربية التي ضحت بآلاف الشهداء، من أجل كسر هيمنته، كل ذلك جاء على حساب رفاه وتطور الانسان العربي.

ان القراءة في هذا النتاج اضافة الى متعتها المحرمة، تكشف لنا فداحة الاحساس بانه باتت للعدو ادبياته التي يستمد زخمها من حميميته ناحية الارض والمكان في الأراضي العربية المحتلة، نفس الارض التي تعتبر مطالبتنا بها بمثابة حق شرعي بنينا عليه نضالنا طول فترة الصراع

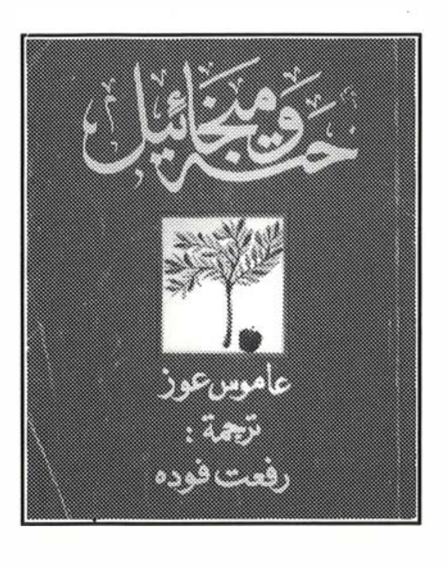
لكن رغم ذلك لا يمنع أن يكون هناك نتاج أدبي للخصم، والا اصبحنا كالنعامة التي تدفن رأسها في الرمل هروباً من الواقع؛ فمما لا شك فيه أن قراءتنا للنتاج الادبي الاسرائيلي تمكننا من دراسة الجوانب الثقافية والفنية والسياسية لمجتمع مازال غبار المعركة بيننا وبينه لم ينقشع بعد.

(حنة وميخائيل) احد اعمال الادب العبري للكاتب الاسرائيلي (عاموس عوز)، قام بترجمته الى اللغة العربية المترجم والباحث رفعت فوده، في اطار مشروع دراسة موسعة في الادب العبري، ونقد للرواية باللغة الانجليزية، اعده الباحث، وحصل به على الماجستير في الادب من جامعة سيدني باستراليا.

منذ السطور الاولى للرواية التي جاءت في تقنيتها عبارة عن يوميات مروية لعالم الواقع وعالم الحلم لبطلة القصة (حنة)، نطالع الضوء الكاشف الذي يسلطه المؤلف على المجتمع الاسرائيلي، من خلال تحليله لأزمات الطبقة الوسطى في اسرائيل.

حيث يضعنا الكاتب من خلال يوميات من حياة (حنة) التي يقوم فيها بالتناقض والصراع بين عالم (حنة) الداخلي وبين الواقع من حولها، امام الازمة في المجتمع الاسرائيلي. ان (حنة) تترك الواقع الذي تحقق بارض الميعاد وتعود ناكصة الى عالم الحلم الذي تستعين الى التماسه بارادة النوم وبالحبوب المنومة ليتحقق لها الانفصال عن الواقع... وذلك كتعويض لواقع مغاير تنشده أو عالم رحب من الاحلام يشمل التاريخ الانساني الاشمل، فتحلم بسهوب روسيا تارة وتحلم ببحور وسفن وجزر وكائنات بحرية تارة اخرى، وحتى الجيولوجيا تخصص زوجهاحولته (حنة) الى سارب للحلم بعوالم تحت الارض.

تأتي اهمية هذه الرواية التي وصفها الناقد الامريكي (ديفيد سباتر) في مجلة التايم الامريكية، بانها اشد خطرا على اسرائيل من جيوش عربية، انها جاءت



لتقول من خلال قصة انهيار زواج بين شاب وفتاة عندهما توقعات متضاربة عن حياتهما مع بعضهما البعض، كذب الحلم الوردي المزعوم في اسرائيل، ومجتمع اللا مشاكل سوى من الاعداء العرب، والبطولات الزائفة التى كان يصفها الادب العبري قبل هذه الرواية.

ويتضح لنا ذلك اكثر اذا ما عرفنا ان الرواية قد كتبت قبل حرب ١٩٦٧ بشهور قليلة، وابطالها الفاشلون في حياتهم الزوجية هم من جيل الصابرا، الجيل الذي اعدته اسرائيل لكي يستوطن الارض على حساب سكانها. بقي ان نعرف ان (عاموس عوز) مؤلف الرواية المولود في فلسطين، اشترك بكونه جندي احتياط في وحدة الدبابات بالجيش الاسرائيلي في حرب ١٩٦٧ على جبهة سيناء وفي حرب اكتوبر ١٩٧٣ في مرتفعات الجولان.

ثم قام بعد ذلك بانشطة الدعوة الى السلام مع حركة «السلام الان»، الذي قاد معها مظاهرة كبرى حشد لها ٤٠٠ الف متظاهر في تل ابيب ضد غزو لبنان وضد مناحم بيجن سنة ١٩٨٢، كما اثار عواصف سياسية لم تهدأ حتى الآن بسبب تصريحاته وآرائه عن ارض واحدة لشعبين مما جعل البعض يطلق عليه لقب «ضمير إسرائيل».

* * *

لو اندريا سالومى
أو
الحب المستحيل

هاشم صالح / باريس

من الشخصيات النسائية التى شغلت الاوساط الادبية والفكرية فى اواخر القرن الماضى وأوائل هذا القرن شخصية تحتل مكانة خاصة هى: لو اندريا سالومي، وقد صدرت عنها او لها فى الفترة الاخيرة عدة كتب جديرة بالقراءة والتمعن؛ فهى تكشف لنا عن خبايا علاقاتها برجال مشهورين ليس اقلهم: نيتشه او ريلكه، او فرويد، كما انها تبين لنا نوعية العلاقة القائمة بين المبدعين الكبار وما يدعى عادة بالجنس اللطيف (احيانا يكون اقل لطفا مما نتوقع... واكثر غباء)، الواقع ان السؤال المطروح هو التالي: هل تساعد المرأة الموهوبة العبقرى على تفتح عبقريته؟ وبأى شكل؟ وما هو الثمن المدفوع لقاء هذه المساعدة؟ للاجابة عن هذه الاسئلة يستحسن بنا ان نتوقف عند علاقتها بالرجل الاول.

١ ـ علاقتها بنيتشه

كان اللقاء الاول قد ترتب ترتيبا من قبل صديق نيتشه الفيلسوف «بول رى» وسيدة المانية تهتم بالثقافة والمثقفين من الخارج ـ أى بشكل سطحى ولكن مفيد ـ هى (مالفيلدا فون ميزنبوغ) ومن كثرة ما كتب له بول رى عن هذه الصبية الساحرة القادمة من البلاد السلافية رد عليه نيتشه بالرسالة التالية:

«سلم لي على هذه الروسية، اذا كان للسلام من معنى! لاريب فى انى اطمع بهذا النوع من النساء، نعم، سوف اكرس نفسى قريبا للبحث عن فرائس كهذه!.. فأنا بأمس الحاجة الى ذلك من اجل انجاز الاعمال التى انوى كتابتها طيلة السنوات العشر القادمات. اما الزواج فمسألة اخرى... كل ما استطيع قوله فى هذا المجال هو اتخاذ قرار بالزواج لمدة سنتين فقط..» (أى زواج مؤقت، او محطة استراحة).

لكأن هذه الروسية الحسناء ذات النظرات الغامضة والابتسامة القاتلة، لم تكن تنتظر إلا مجرد صدور قرار عن نيتشه لكى تتزوجه!!

سوف نجد فيما بعد أنه قد عض اصابعه ندما عليها بعد ان رفضته وكان حبها قد تسرب الى قلبه كالسم الزعاف دون ان يشعر، او حتى وهو يشعر... هذا لايعنى بالطبع انها لم تعجب به ولم تعرف قيمته فمنذ اللقاء الاول احست بغرابته وعرفت انه شخص غير عادى، فهو اولا قد تلبك واخذ يبحث فى جيبه عن شىء ما وراح يقوم بحركات غير طبيعية ولم يعد يعرف ما يقول... فصدرت هذه العبارة العبثية والمضحكة فى آن معا: (من اى كوكب سقطنا لكى نلتقى؟) هذه هى طريقة نيتشه فى المغازلة!... بعدئذ راحت تسمعه وتتلمذ على فلسفته وتمشى معه فى الوديان والجبال ــ وكان مشاء كبيرا ـ وعرفت الفرق بينه وبين بول ري، ولكن قلبها مال لهذا الاخير على الرغم من كل شيء «الرجال العاديون افضل عادة للنساء من العباقرة» ثم كانت القطيعة والنميمة والحسد وتدخل الناس والوشاة وكل ما يتلو الحب الكبير من سقوط كبير.

لكن، اليس هناك من سبب آخر لابتعادها عن نيتشه؟ ألا يمكننا ان نعتقد بأنها قد خافت منه بعد ان انكشفت لها

اعماقه العدمية أو دهاليز روحه الداخلية؟ عندئذ راحت «لو» تكتشف عالما رهيبا مخيفا لايكاد يتحمله البشر فانسحبت طالبة النجاة والأمان.

وتركت نيتشه يبحر فى عباب الفكر والظلام وحيدا...

٢ ـ اللقاء مع ريلكه

دائما اللقاء الاول له معنى على الرغم من هشاشته وانه يتم «بالغلط» او عن طريق الصدفة فى معظم الاحيان... وكثيرا ما ننساه فيما بعد فى زحمة الحياة والعلاقة، ثم لا نعود لكى نتذكره إلا بعد ان تحصل القطيعة فنتساءل: كيف حصل ونحاول استعادته، ونجد ان له طعما خاصا (طعم الحامض ـ الحلو، او حتى المر ـ الحلو..) طعم الندم والحرمان.

كان اللقاء الاول بين لو سالومى وريلكه قد حصل فى ميونيخ بتاريخ ١٢ مايو/أيار ١٨٩٧ بواسطة الروائى جاكوب واسرمان وكان كافيا لكى تنقدح شرارة الحب: هذه الشرارة الخالدة التى تعبر العصور والازمان دون ان تتغير، ودون ان يبليها الزمن، الزمن قادر على ابلاء كل شىء ما عدا شرارة الحب.

والحب هو الشىء الوحيد القادر على ايقاف الزمن، الحب هو المنافس الاكبر للموت والزمن الحب هو الموت بعينه.

وقالت: لقد دخل حياتى «كالضرورة» وزارنى الحب بكل هدوء وطمأنينة... زارنى دون تحد او احساس بالذنب «كانت متزوجة» زارنى كما لو اننا نكتشف شيئا مباركا يكتمل بفضله العالم، هذا عن حبها هى اما عنه هو فحدث ولا حرج! فقد كان جارفا وساحقا كان مشتعلا... ينبغى ألا ننسى هنا الفرق الاساسي بين علاقتها مع نيتشه وعلاقتها مع ريلكه، فهى عندما تعرفت على فيلسوف الالمان كان عمرها لايزيد عن واحد وعشرين عاما، وكان نيتشه قد بلغ الثامنة والثلاثين من العمر وانجز قسما كبيرا من اعماله وتهيأ للانعطاف الكبير الذى سوف يقوده الى «هكذا تكلم زرادشت» بمعنى انها كانت تلميذة فى محراب فيلسوف كبير يعرف ما يريد وما لايريد، فيلسوف تشكل وتبلور.

وعلى الرغم من تأثيرها عليه كحضور انثوى وانسانى فإن تأثيره هو عليها كان اكبر.

اما علاقتها بريلكه فعلى العكس تماما فهى كانت قد اقتربت من الاربعين، فى حين انه هو لم يكن يتجاوز الواحد والعشرين عاما، ولم يكن ريلكه قد نشر شيئا يذكر حتى ذلك الوقت، ولم يكن معروفا بعد، بل لم يكن يتوقع احد انه سيصبح احد كبار شعراء القرن، لقد التقاها والعمر فى اوله والعبقرية ماتزال نائمة تنتظر فقط شرارة الاحتكاك بالمرأة العشيقة، بالمرأة الملهمة، لكى تتفتح وتشتعل كالحريق... وفى اليوم التالى راح يتجول كالمجنون فى شوارع ميونيخ ويمر على كل البيوت ما عدا بيتها، وهو ينتظر ان يلقاها صدفة على منعطف شارع ما او فى زاوية غامضة.

وراح يكتب لها الرسائل التى تتفوق على الشعر: «فى يوم ما، وبعد سنوات طويلة، سوف تعرفين ماذا كنت بالنسبة لى.

كنت نبع الجبال للعطشان

آه يا نبعي الصافى!

اى عرفان بالجميل نحوك!

لم أعد اتمنى رؤية الأزهار والسماء والشمس إلا فيك... من خلالك...».

وقد قضيا السنوات الثلاث الاولى دون ان يتركا بعضهما بعضا لحظة واحدة تقريبا هذا على الرغم من ان لو اندريا سالومى كانت متزوجة من شخص يدعى البروفيسور اندريا، وقد سألته مرة: هل تزعجه تصرفاتها وغيابها عن البيت؟ فأجاب بلا قاطعة «هناك اشخاص عاقلون جدا، خلقوا للزواج والحب الهادىء والاهتمام بالبيت ورعاية شؤون الاطفال وجلى الصحون باختصار خلقوا لوظيفة الزوج او حتى «الزوج الابدى» بحسب تعبير مجنون آخر يدعى «ديستويفسكي» انهم محظوظون وسعداء لانهم متزوجون من سيدات لامعات ونادرات يقضين نصف حياتهن ـ على الاقل ـ خارج البيت من اجل الحب والعشق والعشاق، ولو أندريا سالومى كانت من هذا النوع من النساء التاريخيات اللواتى يحتجن الى زوج ينكئن عليه فى البيت ثم الى حبيب حر او عاشق مجنون. وهكذا تقام العلاقة «التوازنية فى لجة الحياة».

لكن جنون ريلكه كان احيانا اكثر مما يحتمل، وكان توتره الداخلي يتحول فى بعض اللحظات الى مشكلة حقيقية بالنسبة للو اندريا سالومى، وقد حاولت مساعدته عندما عرضته على الاطباء والمحللين النفسانيين لكى يكتشفوا علته وسر قلقه المرعب ولكن عبثا... فالعلة كانت غائصة الى الاعماق بل والى اعماق الاعماق، وربما اقتنعت سالومى فى نهاية المطاف انه من الافضل ألا تكتشف علته لانها اذا ما اكتشفت زال سر عبقريته! كان ريلكه من صنف المبدعين الكبار الذين تنطبق عليهم كلمته الشهيرة:

«عجبت لمن يرى بمثل هذا الوضوح دون ان يجد مخرجا!!».

٣ ـ اللقاء مع فرويد

اما اللقاء الثالث والاخير الذى اتيح للو سالومى ان تحظى به فى حياتها العامرة بلقاء العبقريات فكان مع مؤسس التحليل النفسى: سيغموند فرويد. ولكنه كان لقاء خاصا ومختلفا تماما عن اللقاءين السابقين اللذين طبعا حياتها بطابعهما فعندما التقت به كان عمرها قد تجاوز الخمسين وفرويد نفسه قد تجاوز الستين

وحقق اكتشافاته الاساسية فى مجال التحليل النفسى باختصار كان علاقة ناضجة قائمة على التفاهم والمعرفة وخالية من «المصالح الجنسية» التى كثيرا ما تعكر صفو العلاقة بين الرجل والمرأة.

صحيح ان فرويد كان «مريضا» أيضا كنيتشه وريلكه وبقية المبدعين الكبار، ولكنه استطاع ان يتجاوز مرضه بعد مشقة هائلة، وبعد ان بلغ الثانية والاربعين من العمر وذلك عندما اضيئت له طفولته ودهاليز حياته الداخلية فى لمعة واحدة فانحلت عقدته التى لاحقته طيلة كل تلك السنين، وبناء على ذلك راح يشكل التحليل النفسى كعلم عقلانى لدراسة كل ماهو لا عقلانى ومظلم فى حياتنا «اللاوعى»، لقد استطاع فرويد ان يتجاوز ذاته ويرتفع فوق نفسه: بمعنى انه اتخذ من ذاته وتجربته الحياتية وعقده الشخصية مادة للدراسة تكون مفيدة للآخرين وللاجيال القادمة، وهذا ما اعجبت به لو اندريا سالومى ايما اعجاب، وما انفكت سالومى تثنى على طريقة فرويد فى توظيف العقلانية من اجل الكشف عن كل ما هو جامح ولا عقلانى فينا، وقد طبقت منهجيته على نيتشه ومعرفتها الشخصية به لكى تكشف عن لا عقلانيته.

ونتج عن ذلك كتابها الهام عنه، ففى حين ان نيتشه كان قد اخترق كل حدود العقلانية فى فكره ووصل الى التخوم الاخرى وقلب فى ناحية الجنون، وفى حين ان ريلكه لم يكن يهتم بالحدود الفاصلة بين العقل والجنون إلا من اجل انكارها، كان فرويد يظل فى نظر لو سالومى، عقلانيا متزنا، وكانت تبحث عن هذا النوع من الرجال العباقرة الذين استطاعوا الابحار ضد العواصف والانواء ثم التوصل الى الشاطىء الآخر.. بعد جهد جهيد.

هاشم صالح: كاتب ومترجم مقيم في باريس.

الكتاب: البلابل

المؤلف: حمود بن علي الطوقي

الناشر: ....

يقدم حمود الطوقى من خلال كتابه قراءة فى شعر الشاعر العمانى «الشيخ سعيد بن عبد الله بن غابشى الحبشى» حيث يستعرض فى البداية حياة الشاعر وثقافته مستندا بشكل اساسى على مصدر وحيد هو «الشاعر نفسه ثم أدبه»، هذا الشاعر الذى ولد عام ١٣٣٠ هـ بمنطقة الباطنة بودام بلدة النوافل والتى كانت تعرف ركودا ثقافيا انذاك دعا والده العالم الفقيه للهجرة الى القابل بالمنطقة الشرقية مصطحبا ابنه معه وهناك عاش طفولة قاسية بعد وفاة والده ودفعته الظروف الاقتصادية الصعبة للعمل فى بعض الحرف الشاقة حتى يتسنى له الحصول على قوته، فقد صنع القفاف وعمل بالطين واشتغل ناسخا للمخطوطات الى غير ذلك من الاعمال الصعبة مقابل اجر زهيد حدده بثلاثين بيسة تعادل فى زماننا ١٥٠ بيسة ومع اندلاع الحرب العالمية العظمى رحل لهيدها الى عمان ـ كما يقول الشاعر ـ فتحسرت المعيشة والمكاسب بأضعاف اضعاف عن الاحوال السابقة فبلغت جونية الارز من الربط الكبير تتراوح بين ٦٠ قرشا و١٠٠ قرش (حوالي ٢٠٠ ريال» بأسعار هذا الزمن) وبلغ ثمن القميص من القطن ٧ قروش، وأمام هذه الظروف نزح الشاعر إلى زنجبار التى كان يحكمها انذاك السيد خليفة بن حارب البوسعيدى وهناك تحسنت حال الشاعر وعرف اليسر بعد العسر وامتلك مجموعة من البساتين ولكن بمرور الوقت تدهورت الاحوال واستبد الزنوج وهيمن الفساد فغادر شيخنا زنجبار الى القابل من جديد ثم الى ابراء حيث استمر فى التعليم «حتى فتحت المدارس العصرية فى عهد سيدنا قابوس بن سعيد المعظم فدرست بمدرسة المتنبى بابراء حتى طعنت بالسن فوافانى التقاعد من الحكومة».

اما الباب الثانى فقد خصصه الكاتب لتوضيح «الاغراض الشعرية» للشاعر والتى قسمها إلى

«الرثــــاء والشعر الـديني، وشعـر الحكمـة والموعظـة، والوصف والغــزل والمــدح والهجــاء والوطـنيات والمراسـلات الشعرية والشعر التعليمي».

وقد خصـص الكاتب لكل غـرض منها نماذج من شعر الشاعـر كل في مجاله دون تـدخل منـه إلا في حـدود شرح مقتضب لمعاني الابيات في شكل بدائي ومدرسي مع الاشارة الى البحر الذي يستخـدمه الشاعر في القصيدة.

واولى الطـــوقي الجزء الاكبر من اهتمامه بـالشعر الذي تميز فيه الشـاعر وابدع مـولودتيـه اللتين يحمل الكتاب اسم احداهما وهـي «البلابل» اما الاخـرى فهي «الرحلة الاخروية».

يقول المؤلف: والملاحظ انه عند عودتنا الى التراث الادبي العربي وخاصة ما يتعلق بفن المديح النبـوي سوف نجد ــ ولي كل اليقين في ذلك، ان المولدية قصيـدة شعرية ذات هيكل ثـلاثي وهـذا يعني انها تستهل بالنسيب ثم مدح الرسول ﷺ وذكر بعض صفاتـه الحميدة والوقوف عند معجزاته لينتقل بعدها الشـاعر الى مدح الخليفة غير ان المولدية السعيدية «نسبة للشاعر سعيد ابن عبدالله» ومنذ مطلعها تشكل ثورة على هـذا النهج التقليدي السـابق ذكـره وبهذا تأتي المولدية العمانية عند شاعرنا سعيد بن عبدالله رافضـة مكسرة للمنوال المألـوف النسج عليـه ، فـالشــاعـر لم يستهل مـولـودتيه بـالنسيب كما هـو مألـوف في الشعر العربي.

ويستشهد بمطلع قصيدة البلابل:

قم سائق العيس جد السير في الظلم

واطوى الفلا مسرعا في الاليل البهم

وكبر الله ان شئت الرحيل وقل

سبحان من سخر الركبان للامم

اولا تسنم اذا ما شئت طاوية

مراحل الجو لاسعيا على القدم

ويستمر المؤلف في تفسيراتـه المقتضبة للابيـات دون اى جهد في تـوضيح الصور الشعرية أو في بيان مـدى توفيق الشاعر في اختيار الالفاظ الدالة على ما يقصده ومدى تأثير البيئة على شعره والالفاظ المستوحاة من هذه البيئـة الى حد انه قد تـرك قصائد كـاملـة دون تعليق ومنهـا «الـرحلـة الاخـروية» بـدعـوى «مشاركـة المتلقي في فهم الموضـوع الـذي انتجـه الباحث او الكاتب بحيث يؤهلـه لكي يشتغل مستقبلا في النصوص والمواضيع المماثلة ولايكون مجرد مستهلـك بـل منتـج في بعـض الاحيان».

ورغم اسهـابـه في الجزء المخصص للشعر الديني فانه لم يتوقف طـويلا عند غـرضي الـوصف والغـزل حيث اكتفى في الاول بمقتطفات من شعر الشـاعر توزعت علي صفحتين من صفحات الكتـاب بدعوى ان البحث لايتسع لسردهـا كلها وتحليلهـا واما الغزل فقد اشار الطوقي انه لم يقع إلا على قصيـدة واحدة مـن ٢٥ بيتا لم يـورد منها سوى ١٢ بيتا.

ولم يتعـرض الكاتب على سبيل المثـال لقصيـدة الرحلـة الاخـرويـة التي تركهـا بـدون تعليق رغم ان بها عدة ابيـات تجمع الغرضين معا الـوصف والغزل غير المباشر كمثل قوله:

فان كنت ترغب في دار خلد

وتهوى كعابا تحير الذهون

بلبس الحرير وحلى النحور

ورشف الثغور كما يشتهونا

بقد ملء ورشف هنيء

وورد نقي جزى المحسنينا

تميد طروبا كعوبا لعوبا

رهوبا رغوبا كما يرغبونا

فتختال بالدل في مد ظل

بكثبان رمل من المسك حينا.

ورغم وضـوح استلهـام الشـاعـر المستمر او اقتباسه لآيـات القرآن في شعره فـان ذلك لم يحرك المؤلـف إلا في اشـارة مقتضبـة تحت عنـوان الاقتبـاس كأحد المحسنات البـديعيـة التي يعتمـد عليهـا الشـاعر بـالاضافـة الى الجناس والطبـاق وتجاهل العـارف والتخلص والالتفـات والتكرار والتورية.

امـــا الجزء الاول من دراستــــه للخصـائص الفنية فقـد خصص لـه اربع صفحـات من الكتـاب تحت عنـوان خصـائص اللفظ والمعنى مقسما اياهـا الى الاسلـوب والعـاطفـة واللغـة والسرد القصصي ثم التـزام الشـاعـر بعـروض الخليل.

واذا كـان المؤلف قـد اعتذر في بـدايـة تقـديمـه للكتاب عن نقص ادواتـه فـانـه اوقعنا في مفارقـة كبيرة حين اشـار الى انه سيستخدم في تحليله منهجا حداثيا تماشيا مع حقل تخصصه «الـدراسات الشعـرية الحديثة».

والـواقع أن افتقار المنهج كـان سمـة مـلازمـة للكتـاب واذا كـان الكـاتب قـد استهـدف ســد ثغـرة في التراث الادبي والثقـافي العماني فـانـه بعـدم استكمال ادواتـه وعدم وضـوح المنهج الذي استنـد اليـه في دراستــه ، لم يستكمل طمـوحـه بالاضافة الى انـه لم يقدم ربطا من اي نوع واعتقـد ان هذا دوره لاجل تخصصـه على الاقل بين التراث الادبـي العــربي والادب المعـاصر هــذا الـربط الــذي يحتـاج الى دراسـات جادة ومنهجيـة في هذه المرحلـة الدقيقة من حياتنا المعاصرة.

ابراهيم فرغلي

* * *

المرأة الفنانة في الأردن

غازي أنعيم ـ الأردن

ان مراجعة بسيطة للمرحلة الاولى من تاريخ الفن الاردنى المعاصر وبالتحديد فى بداية الخمسينات تؤكد لنا وجود المرأة ونشاطها المكثف، فكانت منذ البداية الى جانب الرجل حيث انجزت اعمالا فنية متفقة فى جمالياتها وقيمتها التعبيرية حتى انها ساهمت فى تأسيس الروابط والجمعيات الفنية، وهكذا نجد ان التجارب الفنية للمرأة الاردنية قد بدأت مع بداية الحركة الفنية الاردنية ومثلت كافة المراحل المختلة التى مرت بها هذه الحركة.

ولعل الحديث بشىء من التسلسل للفترات الزمنية يكشف لنا الدور الهام الذى مارسته الفنانة الاردنية فى تأسيس وتطوير الحركة التشكيلية الاردنية رغم كل ما رافقها من مصاعب واذا حاولنا تتبع تطور مشاركة «المرأة» الفنانة فى المعارض الفنية منذ الخمسينات نستطيع القول بأنها اسهمت فى النشاطات الفنية منذ البداية وحتى الآن.

مرحلة التأسيس

مع بداية عام ١٩٤٨ وصل الى عَّمان الفنان الروسى «جورج اليف» الذى قام بتدريس الفن لعدد من الفنانين والفنانات مثل «نائلة ذيب» وفى ١٩٥١ اقيم معرض جماعى فى المنتدى العربى ضم اعمال مجموعة من الفنانين والفنانات وهن «فاليرا شعبان، كوثر شفيق، ونهاية هاشم».

واقيم فى ١٩٥٢م المعرض الزراعى الصناعى الاردنى الاول فى عَّمان، وضم جناحا تشكيليا شارك فيه من الفنانات «روبيكابهو، نعمية عصفور وليلى مغنم».

وفى ١٩٥٣ عرضت الفنانة «فاطمة المحب» الى جانب اثنين من الفنانين فى الكلية العلمية الاسلامية.

وتأسست فى عام ١٩٥٣ ندوة الفن الاردنية وعرضت اعمالها فى معهد النهضة العلمى وقد شارك اعضاء الندوة من فنانين وفنانات مثل «نجاح الخياط، فاليرا شعبان، روبيكابهو، نعيمة عصفور، بلقيس روسيان، دعد التل، وكوثر شفيق»، حيث توزعت مشاركتهن بين التصوير والنحت واقيم فى نفس العام بمدينة رام الله معرض مشترك «لاسماعيل شموط» و«سامية الزرو».

وفى عام ١٩٥٨م بدأت المعارض الشخصية تقام فى المملكة الاردنية اذ تخرجت الفنانة عفاف عرفات وحصلت على دبلوم الفن من بريطانيا عام ١٩٥٧ واقامت معرضها الاول عام ١٩٥٨م بفندق الامبازور فى مدينة القدس ومعرضها الثانى فى المركز الثقافي البريطانى فى عمان عام ٥٩.

وافتتح الفنان الايطالي «اراماندو» فى عام ١٩٥٩ معهدا لتعليم الفنون فى عَّمان، وبدأ يدرس فيه عدد من الفنانين والفنانات نذكر منهم «ديان يواكيم».

وقد قدمت الفنانات فى هذه المرحلة لوحات فنية تتشابه فى مواضيعها المأخوذة من البيئة والتى كانت تقتصر على المناظر الطبيعية الصامتة ونتاج هذه المرحلة لم يكن با لمستوى المطلوب.

تأسيس الروابط وتعليم الفنون

اقامت رئاسة التوجيه والانباء والاعلام معرض التصوير الاول فى عام ١٩٦٠ وكان من بين المشاركات فيه الى جانب بعض الفنانين كل من «امل قادرى» ارادا كاهاهيان، اديبة معاذ، جوليت حداد،

دعد التل، ديانا ياواكيم، روزخوري، سميحة الوعرى، عليا عقيل، ،عفاف عرفات، غزوة ملحس، نهلة شويحات، نائلة حمارنة، الشريفة وجدان ناصر وفاطمة المحب».

فى ١٩٦١ تأسست رابطة رعاية الفنون والادب فى عمّان كما تأسست ندوة الرسم والنحت الاردنية وكان لها فرع فى عمان وآخر فى القدس واقامت العديد من المعارض اهمها معرض الخريف الذى اقيم بأمانة العاصمة وضم اعمال خمسين فنانا وهاويا شاركت فيه الفنانات «الاميرة وجدان علي، سعاد ملحس، منى السعودى، مريم خطار، هالة خوري، نائلة حمارنة وهناء السعودى».

وقد ضم معرض الخريف خمسمائة لوحة توزعت على مختلف التقنيات من زيتية ومائية ورصاص وفحم وفى نفس العام اقامت الفنانة «ديانا واكيم» معرضها الشخصى الاول فى المركز الثقافى الامريكى وتوالت بعد ذلك المعارض لكل من عفاف عرفات بالقدس عام ١٩٦٣م، ووجدان علي فى عمان على التوالي اعوام ١٩٦٤، ١٩٦٥، ١٩٦٧.

وفى الفترة الواقعة ما بين ١٩٦٥ - ١٩٦٩م، بدأ عدد من الفنانات يمارسن التدريس بمراسمهن امثال الفنانة سامية الزرو وديانا شمعونكى.

اتسمت لوحات هذه المرحلة بمعالجة الحياة الفلكلورية والشعبية حيث رسمت الوجوه البدوية والصحراء وما الى ذلك من مواضيع.

ولم يكن فى هذه المرحلة اى اهمية للفن من المنظور الاجتماعى.

امـا فى عام ١٩٧٠ فقد تم تأسيس المؤسسة الملكية الاردنية للفنون الجميلة، وكانت ترعاها سمو الاميرة «منى» وتكلل نشاطها باقامة معرض للرواد ومعرض لاحد عشر فنانا وفنانة عام ١٩٧٢ بفندق الاردن شارك فيه كل من الفنانات (عفاف عرفات، وسمو الاميرة وجدان) وبعد عام ١٩٧٥م بدأت البعثات الدراسية تعود من الخارج وتفرض نفسها على الساحة التشكيلية منهن د. انصاف الربضى وحنان الاغا.

وفى اواخر السبعينات ازداد عدد الخريجات من معاهد المعلمين والكليات منهن «مارجريت تادرس».

وفى ١٩٧٨ تم انشاء رابطة التشكيليين الاردنيين حيث اقامت معرضا لاعضائها عام ١٩٧٩م.

كما تأسست الجمعية الملكية للفنون الجميلة برئاسة سمو الاميرة «وجدان علي».

اتسمت هذه المرحلة بنشاط فنى متزايد سواء على صعيد المعارض الشخصية او على صعيد التجمعات الفنية ولهذا نستطيع اعتبار هذه المرحلة بداية نشاط فنى للمرأة فى الاردن وهذا يرجع الى توسع تعليم الفن للمرأة فى المدارس والمعاهد بالاضافة الى بروز اسماء فنانات درسن الفن فى الخارج وفتحن مراسمهن لاستقبال الهواة وهذا يعتبر علما متمما لتدريس الفنون فى المدارس الثانوية والمعاهد التى تهتم بالفن وتأثرت الحركة الفنية النسائية بالتيارات الحديثة الوافدة الى الاردن.

تنافس الاجيال

بحلول عام ١٩٨٠ بدأت الحركة التشكيلية تعى دورها وتأكد ذلك من خلال افتتاح المتحف الوطنى الاردنى للفنون الجميلة ومن خلال المشاركة فى المعارض العربية والدولية واصبح هناك تنافس بين مختلف الاجيال.

كما تشكلت جماعة الفنانين الشباب التى كان لها دور مميز على مسار الحركة التشكيلية الاردنية، فقد اقامت مجموعة من المعارض فى المناسبات الوطنية والقومية واقامت معرضا سنويا لاعضائها بالاضافة للمعارض العربية التى اقامتها فى كل من القاهرة ودمشق والكويت باسم معرض الفن الاردنى المعاصر، وقد ضمت جماعة الفنانين الشباب فى صفوفها «هيام اباظه، هند ابو الشعر وهدى قاسم».

اما مدرسة فخر النساء فقد خرجت العديد من الفنانات مثل «هند ناصر» و «اوفيميا رزق» و«جانيت جمبلاط» .

وقد توالي عدد الخريجات فى النصف الثانى من الثمانينات ليرفدن الحركة التشكيلية الاردنية المعاصرة بعطاءات متميزة نذكر منهن:

«ابتهاج الامريكانى، سلوى عطية، نهلة الطحان، لاديسيا النجار، ليلى حداد، رجاء ابو غزالة، رالي الشقيرى، سحر قمحاوى، علياء عمورة، غادة دحدله، نجوى عناب، نجاح عبيدات، نعمت الناصر، غادة الشلمى».

فى هذه المرحلة بدأت المرأة الفنانة تأخذ دورها الحقيقى ودخلت كافة المدارس والتيارات الفنية حيث تأسست فى هذه المرحلة كلية الفنون الجميلة بجامعة اليرموك.

كما اتسمت هذه المرحلة، بتعدديتها وانماطها وقد ادى ذلك الى تكوين جماعات فنية، اصبحت تشكل مع الزمن مواقع تأثير فى الحركة الفنية كجماعة الفنانين الشباب ومدرسة الاميرة فخر النساء التى كانت تمثل ثقلا تشكيليا فى الحركة التشكيلية كان موقع قراره من المتحف الوطنى.

وفى هذه المرحلة نشاهد نضوجا فى المستوى الفنى من حيث الشكل والمضمون وفى مرحلة التسعينات ورغم تزايد عدد الخريجات من الداخل والخارج وتزايد عدد الصالات، نشاهد تراجعا على صعيد المشاركة فى المعارض وهذا التراجع افسح المجال للفنانات الجادات بأن يأخذن طريقهن فى العرض فأصبحت الموضوعات اكثر بساطة وانسانية ، عُبر عنها بصياغة عفوية.

وقد تطور فن المرأة فى هذه المرحلة

وأخذ مجالا اوسع فتعددت الاساليب وتنوعت الاتجاهات وشاركت على الصعيد الخارجي في معرض «فنانات من العالم العربي» الذي افتتح في واشنطن في السابع من فبراير ١٩٩٤م حيث شارك فيه كل من «الاميرة وجدان علي ومنى السعودي».

ومن الاسماء التي كان لها حضور في السبعينات «نبلي بجالي، خولة قاسم، صباحات الرشدات، نوال العبدالله، ليلى جعنيني، لانا نمروقة، رحاب النمري، اروى التل، سميرة بدران».

وهناك بعض الاسماء لم تصلنا تجربتها لاسباب تتعلق بهن ولم نستطع تصنيفهن بأي مرحلة من المراحل نظرا لعدم توافر اي مادة ارشيفية تشير الى نشاطهن، منهن «ابتسام كيلة، اسمهان الجمل، اناليزا، جميلة عبدالله، سلوى عطية، سلامة نعمات، سهام خميس، فيرا حجازي منيرة الجبالي، منير طوقان، نبيلة الريحاني، نوال الجمل، انتصار قدورة، لما خريس، دانا خريس».

هذه محاولة متواضعة عن المرأة الفنانة في الاردن التي ساهمت في بناء الحركة التشكيلية المعاصرة ونلاحظ من خلال الاسماء التي ذكرناها ان هناك عددا غير قليل منهن قد غادر الساحة التشكيلية لاسباب تتعلق سواء بالزواج او التعليم او الانشغال في الحياة اليومية وكم كان بودنا أن نتعرف على الجهد الاكبر للفنانة وعن انتاجها فعذرا للاسماء التي لم نذكرها.

هكذا قدمت المرأة الفنانة منذ الخمسينات تجارب على مستوى متقدم، وتجارب ماتزال بحاجة للمزيد من العمل والرعاية..

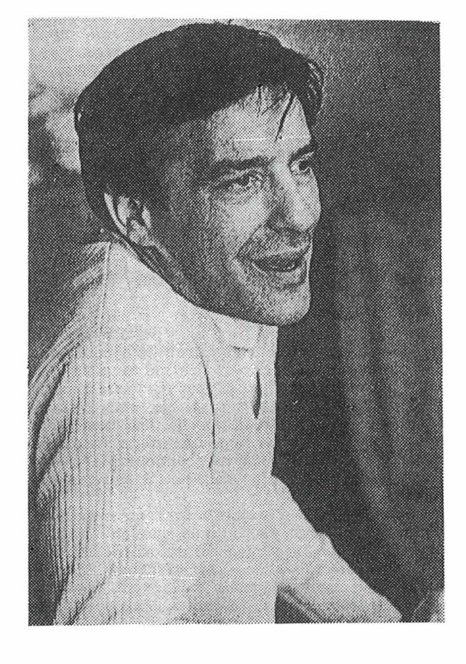
تلك هي صورة الفنان التشكيلية المنتجة والمشرقة في بلدنا اليوم... وهي تواكب مسيرة الحضارة بالخط واللون مترجمة آلامها وامالها وطموحاتها امتها في غد مشرق تسوده المساواة والحرية واحترام الانسان.

* * *

المخرج السينمائي :

جون كازافيتس.. وجود مضطرب ونهايات متناقضة

سلام العمار ـ باريس.



باريس خريف ١٩٧٩ في الحي اللاتيني كان المطر، وكان الجوع وفي شارع راسين (Rasin) كانت صالة سينما صغيرة قادتني الى «التهلكة» خلال ساعتين من رؤية فيلم (أزواج Husbands) لجون كازافيتس.

في مدينة «الكوت» العراقية عندما كنت صغيرا كنت مولعا برؤية الافلام في صالة السينما الوحيدة أواه... كنت اود اختراق قماش الشاشة البالية البيضاء كي اعيش عالم الممثلين.

لكن هذه المرة في باريس، كتمت جنوني «الكوتي» كي لا اصطدم بجدار شاشة الديمقراطي الابيض لاشارك «ازواج» كازافيتس عبثهم، هؤلاء الازواج الثلاثة «بيتر فولك. بن غزارا، جونكازافيتس» بعد موت صديقهم في امريكا قرروا السفر الى لندن في «رحلة عمل» تحررية بعيدا عن زوجاتهم واطفالهم واعمالهم ليغرقوا في بحار المجهول، هذا المجهول هذا الهوى هذا الهروب من الروتين اليومي والقفص الذهبي... وأخيرا نهاية الفيلم حتمته النهاية السعيدة الامريكية المعتادة وحكمت على الازواج بالرجوع الى الحالة الطبيعية.

ـ نيويورك خريف ١٩٨٠ مانهاتن الشارع ٤٢ في الليل حيث ينتشر المتشردون وبائعو الكباب وصباغو الاحذية من الاطفال السود، رأيت اثنين منهم يتلاكمان فيما بينهما واثنين من رجال الشرطة البيض يراهنان على المنتصر... سرت قليلا وكنت مسرورا لو لم يقطع سروري «تهلكة» اخرى اسمها جون كازافيتس، رأيت ملصق فيلم (غلوريا) هرولت نحو صالة السينما دخلت وكان الفيلم قد بدأ، تغيرت «التهلكة الكازافيتسية» هذه المرة وتقطعت،

التدخين في الصالة ودخول الشرطة لاعتقال المخربين دون جدوى في الفيلم قبل ان تُصفى عائلة بورتوريكية عن بكرة ابيها يودع رب العائلة ابنه الصغير مع كتاب السر عند جارته غلوريا «جينا رولاندز» امرأة عزبة لاتحب الاطفال.

فجأة انقطع صوت الفيلم في الصالة، ونهق رجل جالس الى جانبي وبدأ يصرخ ويشتم، توقف العرض واشتعلت الاضواء.. اكتشفت ان الرجل عجوز وضرير هدأته بلطف واجلسته بلكنة «كوتية» كما تعلمتها من الافلام الامريكية في الكوت.

اكتشفت وهذه المرة في امريكا وليس في الكوت، انني لا اعرف متى يبدأ عرض الفيلم سينما الكوت، بينما في امريكا لا اعرف متى ينتهي الفيلم.. ولكن في امريكا كنت مطمئنا لان اخي الكبير لاينتظرني في آخر الليل عند باب السينما كي يشبعني لكماته الودية لتنسيني سحر الفيلم.

الاضواء في صالة مانهاتن مازالت مشتعلة، وعطل الصوت لم يصلح... همس في اذني جاري العجوز الضرير سائلا: صف لي غلوريا؟ في الواقع زوجة «التهلكة» توهمت بوجه الرجل لانه كان كثير الشبه بمعلمي الضرير الذي كان يقود الدراجة الهوائية ويجلسني امامه لادله الطريق، قلت للجار «غلوريا شقراء» قاطعني بحدة اعرف انها شقراء، لكني لايكفي ان تكون المرأة شقراء لتكون جميلة.

وانطفأت الاضواء وعاد الفيلم بالصوت والصورة خرس جاري القدير وعدت لاواصل الفيلم.

تأخذ «غلوريا» الطفل الى امكنة عديدة وهي متأففة، الطفل مزعج، والمافيا تحوم حول الطفل وكتاب السر.

اخيرا تتعاطف غلوريا مع الطفل وتضطر لقتل بعض رجال المافيا لانقاذه.

واخيرا صرت بين الشك واليقين، ان كانت غلوريا ماتت او انها على قيد الحياة.

جون كازافيتس هذا الاغريقي الغارق في الديون قال: احيانا اطرح السؤال على نفسي ماذا اعمل؟ اقول استطيع ان اعمل للاستديوهات كممثل، كاتب سيناريو ومخرج استطيع ان اصغى لهم، اطيعهم و«الطش» اموالهم، اخيرا سوف لن اكون فخورا بذلك عندى تقدير كبير للمغامرات المختزنة في ذهني، ان اعمل مع اناس يقتسمون كل شيء الفرح والصعوبات، ارادوها ام لا، انهم انقياء لانه ليس عندهم شيء قابل للادخار، عندهم الفيلم يجب ان يكون جيدا، اما العكس يجعلهم مزيتين.

خرجت من صالة سينما مانهاتن برفقة العجوز الضرير سرت معه في شارع ٤٢ ورأيت كثيرا من اضواء محلات الجيس ماسكا يده ، صرخ في اذني العجوز اسرع في السير ونفذت اوامر الجنرال كأى جندى جبان.. بعدها صرخ بي العجوز قف وتابع هل ترى صالة السينما؟

إنها فعلا صالة سينما وتابع الضرير هل ترى ملصقات السينما؟ اجبته بنعم، اردف: ماذا ترى؟

قلت الظلال لجون كازافيتس

سألني الضرير: هل تريد ان تراه؟

قلت في نفسي لِمَ لا؟.. امتعض الرجل لصمتي وصرخ نعم أم لا؟ دخلنا سويا للصالة.

بدأ عرض الفيلم وهمس الضرير في اذني هذا اول فيلم عمله جون في نهاية الخمسينات. وصمت الى آخر الفيلم، رأيت فيلما ارتجاليا فتاة شابة وكثير من الشباب مغرمون بها، اخيرا تقع في غرام شاب، وحين يكتشف الاخير ان نصفها اسود يهجرها دون عودة.

ادركت هنا انه قبل ان يعطى جون كيندى الحقوق المدنية للمواطنين السود في امريكا سبقه كازافيتس في السينما.

انتهى الفيلم ودخلت و الضرير الى التواليت.

اللعنة قال العجوز يجب ان اتبول بسرعة قبل ان يبدأ الفيلم، اجبته ضاحكا الفيلم انتهى خذ راحتك رد العجوز غاضبا: الوجوه، قلت اى وجوه؟

سمعت صوته دون ان اراه وهو يهتف فيلم الوجوه Faces فيلم مهم لكازافيتس ياغبي اتسمعني؟

فتحت باب التواليت المطل على صالة السينما ورأيت الصالة المظلمة وكان الفيلم قد بدأ وناديت الضرير: الوجوه بدأت تظهر اسرع.

فهرع الرجل فرحا وارتطم بالجدار واحمر وجهه ألما ومسكت كتفه ورفع يدى قائلا بكبرياء: لا داعي لعطفك قدني الى مقعد كي ترى الوجوه يا احمق.

كان الفيلم بالاسود والابيض هو الآخر، عمله كازافيتس في عام ١٩٦٨ بعد Shadows همس بأذني العجوز قائلا: كيف هي جينا رولاندز «البطلة» اجبته «انها جنية» قال ماذا تعني؟ لم اجبه وتابعنا رؤية الفيلم.

ريشارد فورست جون ماريلي رجل اعمال مهم لم مساعده «فريدى» فريد دابير بعد نهاية العمل يذهبان الى حانة ليلية يقابلان «جيني راب» جينا رولاندز ويصطحبانها الى بيتها.. يغنيان يرقصان معها ويتحدثان بصوت عال.. ويضحكان واخيرا يتشاجران للحصول على جيني...

فريدى يتنازل وينسحب.. جيني تصطدم بتعاملهما معها كأداة جنسية.. وتنظر لريشارد الاخير يحس بالخوف وربما المفاجأة في هذه الليلة ويترك جيني هو الآخر.

يعود ريشارد الى بيته ويجد زوجته ماريا «لين كارلين» يود مضاجعتها والاخرى تود اصطحابه الى السينما وتتحدث عن خيانة زوجة فريدى لزوجها.. يضحكان يتشاجران اخيرا زوجة ريشارد تطالبه بالطلاق وتنسحب يتصل ريشارد بجيني رغبة في رؤيتها.

يذهب ريشارد لرؤية جيني ليجد عندها بعض الاصدقاء تتخلص منهم جيني لتأخذ راحتها في السرير مع ريشارد.

ماريا زوجة ريشار تصحب اصدقاءها الى بيتها ومعهم شيت «سيمور كاسل» وتتخلص ماريا من الكل لتبقى مع

شيت وحـدهما فى الفـراش للصبـاح، فى الصبـاح عنـد جينى يـرفض ريشـارد اى وعود او حنان.

وعند ريشـارد ماريـا تحاول الانتحار وشيت يحاول انقـاذهـا يعود ريشـارد الى مـاريـا ويهرب شيت عند رؤيـة ريشـارد يشتم ريشـارد ماريـا... ريشارد ومـاريا يموتان بوحدة وصمت.

أدار لي رأسى هـذا الكازفيتس لحكمـه بالاعدام على الخيانة الزوجية والتعاسة لمن لاحب لـه امثـال جينـى.. اللعنـة على هـذا الكازافيتس الذى حول صالات السينما الى مـدارس تأهيل للعميـان والتعسـاء امثـالي كاميراته ينتعلهـا الممثل وتصحبه الى حيث يشاء، ايقـاع متنرفز، وممثلـون احبهم وقد اعطوا للشخصيـات كل ملكتهم الفنية وكل ما يملكون.

انتهى الفيلم، وقلت للضرير: لنذهب الى المقهى وبعد احتسـاء عـدة كؤوس فى مقهى نيويوركى مغمور قـال الضرير: هناك فيلم جميل لكازافيتس دعنا نراه بعد قليل.

اجبتـه بغضب: لا اريـد دعنى اشرب.. رد الضرير: ستندم.. شربت كأسى بسرعة ونهضت قائلا: لا أبالي سأراه فى باريس.

خـرجت مسرعـا وصفـرت لاقـرب تـاكسى وهربت الى بـاريس تـاركا افـلام التهلكة والضرير معا.

فى باريس هـذه المدينة المتجـددة دوما والتى رأيت فيهـا اول افـلام كـازافيتس بحثت كثيرا بعـد سنين فى منشـور بـرامج عـرض الافلام فى الصـالات كى اجـد فيلما جديـدا لكازافيتس دون جـدوى ولو فيلما واحد «تهلكة كازافيتسية» يارب.

وكلمة الضرير ترن فى أذنى «ستندم».

وجاءت المعجزة

اربعـة افـلام، اربـع تهلكـات لكـازافيتس، هطلت على شـاشات بـاريس مرة واحدة.

وقفت طـويلا فى الصـف الطويل امـام سينما «بـوبور » مقـابل مركـز بومبيـدو الثقـــافي لارى «عواصـــف الحـــب» Love Streams

جـون كازافيتس «روبـرت هـارمـون» كـاتب ثرى يجمع النسـاء فى قصره الفخم وينفق امواله عليهن هاجرا زوجتـه وطفله لرجل آخر.

فيما تزوره اخته سارة لواسون «جينا رولاندز» بعد طلاقهـا من زوجها واختيار ابنتهـا العيش مع الاب «جـاك لـواسـون» و«سيمــور كـاسل» لم تتــوقف ســارة بالاتصال هاتفيا معهما من بين «هارمون» وتحلم بالعـودة اليهما دون جدوى تنتهى سارة بـالذهـاب من بيت هارمـون للعيش مع رجل آخر، تاركـة هارمون وحيـدا مع الخمـر والمطـر والليل.إنها الـوحـدة والتعاسـة والانانيـة مرة اخـرى عند هـذا الكازافيتس.

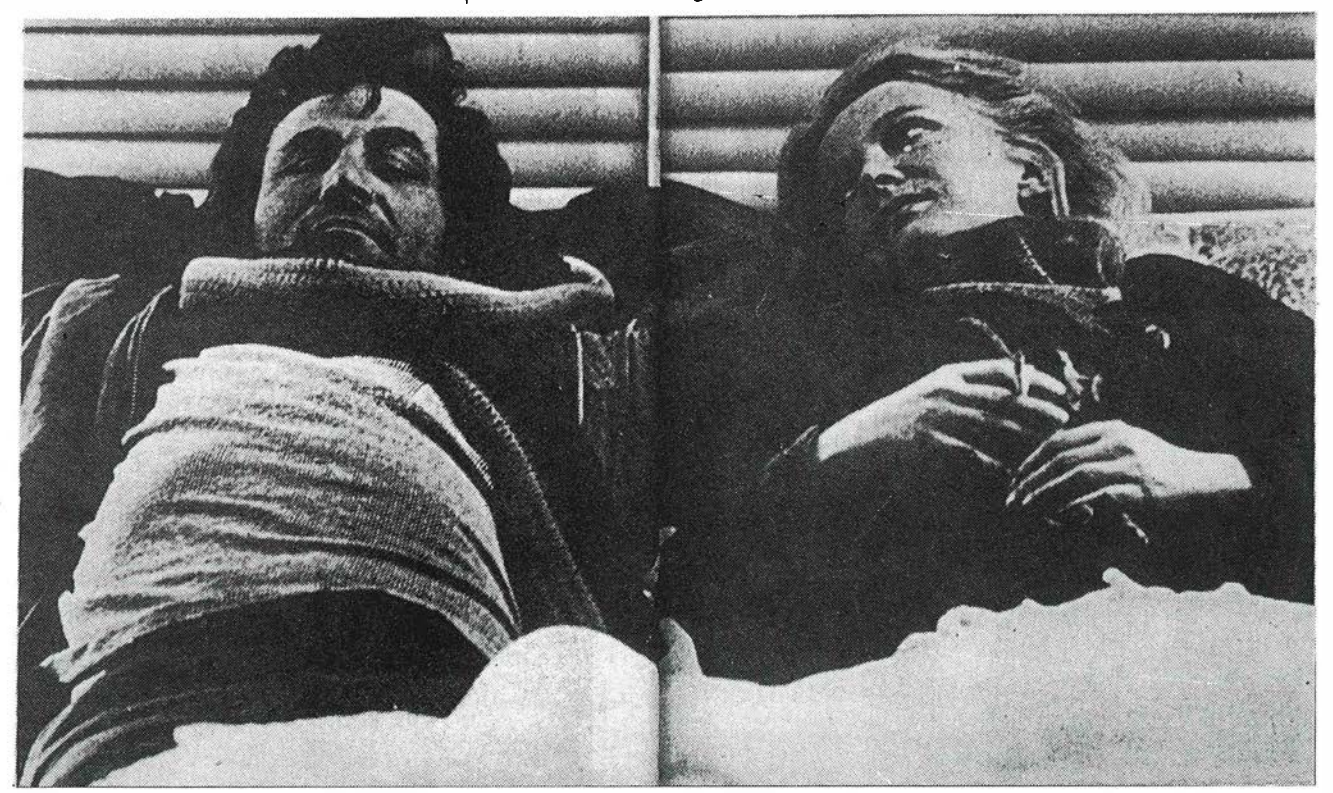
٣١ ديسمبر آخـر يـوم لعـرض فيلمى «مينى وموسكو فيتز»

Minnie And Moskowitz

وامرأة تحت التأثير

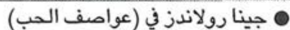
A woman Underth Influence

فى باريس آخر أيـام السنة، لن أبقى فى بـاريس هـذا اليـوم بصحبـة صـدى المفرقعـات وهورنـات السيـارات وكثـرة السياح واللعنة على التهلكة وافلامه.



بيتر فوك وجينا رولاندز في (امرأة تحت التأثير)





● جينا رولاندز في (عواصف الحب)

● جينا رولاندز وسيمور كاسل في (ميني وموسكوفيش)

بعد احتساء عدة كؤوس فى المشرب تراءى لي وجه العجوز النيويوركى الضرير ينهرنى «ستندم» ويقود قدمى نحو صالة السينما ليرمينى فى صحبة كازافيتس وفيلمه مينى وموسكو فيتز.

ومن جديد جينا رولاندز فى دور «ميني مور» امرأة شقراء انيقة ترتاد صالات السينما لرؤية افلام همفرى بوجارت لقضاء الفراغ وطرد الوحدة فى لوس انجلوس «سيمور موسكو فيتز». سيمور كاسل شاب عبثى يرتاد ذات الصالات لرؤية افلام بوغارت يلتقى الاثنان فى جراج سيارات بوابة موسكوفيتز بعد مشادة بينى مينى واحد الرجال.. يدافع موسكوفيتز عن مينى يهزمه الرجل وينسحب عنهما تنشأ علاقة حب متوترة ومتقلبة بين سيمور ومينى تنتهى بالزواج والاطفال.

قلت فى داخلي ان كازافيتس يشجع العزاب على الزواج فى فيلمه هذا.. وخيانة الازواج فى فيلمه وجوه يدفعهم للموت لم اعد افهم شيئا.

هذا الكازافيتس عشق الحياة والعائلة والاطفال والاصدقاء يجمع امواله من هوليوود كممثل كى يمول افلامه صور اغلب افلامه فى بيته وعمل من جراج سيارته صالة للمونتاج هذا ما قرأته فى نشرة التعريف بكازافيتس عند خروجي من صالة السينما.

خرجت للشارع وفجأة احسست شعري يحترق حركت يدى بعفوية لارمى شيئا ما هبط على من السماء واذا به ديناميت كبير انفجر على بعد خطوات منى، هرولت نحو شباك التذاكر لاهرب من الواقع وهبطت نحو التواليت لافتح الباب باللقرف هناك شخص أخر فى الداخل وجريت نحو الصالة وكان امرأة تحت التأثير A woman Under The Influence نيك «بيتر فولك» مهندس بنايات بعد عمل يومى شاق تنتظره ميبل «جينا رولاندز» زوجته فى البيت وتحضر السهرة لكليهما بعد ان بعثت اطفالهما عند امها يتصل بها نيك كى يخبرها بأضطراره للعمل لساعات اضافية ولاسباب اساسية تخرج ميبل من البيت فى منتهى التعاسة متسكعة فى احدى الحانات الليلية وتصطحب احد الرجال الى الفراش الزوجى فى الصباح وبعد خروج المجهول يصطحب نيك كل عماله للبيت ميبل تخدم الكل بأدب بالغ، بعدها تحدث مشادة عنيفة بين نيك وميبل على اثرها تودع ميبل احدى المصحات النفسية وعند خروجها يعمل نيك سهرة كبيرة فى البيت وقبل وصول ميبل يطلب نيك من الجميع مغادرة البيت إلا العائلة وعندما تصل ميبل تأمر الباقين بمغادرة البيت محاولة الانتحار وينقذها نيك وينسحبون تاركين الاثنين وحدهما ولو مرة واحدة.

انها العودة للبيت للعائلة للاطفال للسعادة «الكازافيتسية» اعطى الحرية الكاملة للممثلين فى عملهم انا لا اقودهم بل اعمل معهم، واذا كان احد الممثلين يتمرد على حواره فى احد المشاهد معناها انه لايحس فيه وارى الخلل فى كتابتى للسيناريو وليس فى الممثل، اضع الهواة من الممثلين مع المحترفين كل منا فى الحياة هو ممثل يحتاج الممثلون الهواة ان يروا انفسهم ويحسوا بقيمتهم.. والمحترفون يعطون للهواة كل فرصتهم دون استعلاء، قالها كازافيتس لا اعرف اذا كانت يونانية كازافيتس قادته الى الديمقراطية فى حياته ومع ممثليه وتقنييه والديمقراطية كلمة يونانية اصلا.

خرجت من الصالة بعد ان اديت «الواجب» وتواري عني شبح العجوز النيويوركى الضرير... الساعة تشير الى الحادية عشرة ليلا، ساعة اخرى وينتهى هذا العام.. نظرت لشارع سان جرمان الملتهب بالمفرقعات وضجيج السيارات.. احد الاشخاص أمسك كتفى التفت فإذا به احد الاصدقاء الليلى بادرنى قائلا: هل رأيت Opening Night الافتتاح الليلى لكازافيتس؟ اردف قائلا : غدا أخر يوم يعرض فى سينما لوكسمبرج Luxmborg

صحوت فى الصباح وجريت مسرعا نحو صالة السينما لارى «الافتتاح الليلى» وصلت لشباك التذاكر واكتشفت اننى مفلس لكونى نسيت نقودى فى بنطلوني

الآخر طردتني العجوز صاحبة التذاكر وذهبت الى التواليت.. وبعد دقائق ادخلتنى بائعة الحلوى فى الصالة لارى «الافتتاح الليلى».

فى الافتتاح الليلى افتتح كازافيتس ليله فى صباحي وهو لا يأبه بالزمن والجغرافيا والتأريخ ولون الانسان والايديولوجية السياسية هذا الكازافيتس المطلق فى جنونه افتتح كازافيتس ليله «بميرتل» جينا رولاندز ممثلة مسرح بين دورين مختلفين فى مسرحية «المرأة الثانية»، «يوتل» النجمة شاهدت وبالمصادفة حادث سيارة يقتل احدى المعجبات بها مما يولد عند «ميرتل» حالة شيزوفرينية تتقاسمها حياتها الفنية مع الشخصية فى المسرحية التى تتقاسم بطولتها مع (موريس) جون كازافيتس احد عشاقها السابقين فى الحياة والمسرحية معا.

فى العرض المسرحى يبتدع «موريس» الارتجال المباشر تتبعه «ميرتل» ليخرجا فى حوارهما عن نص المؤلف وتعليمات المخرج وليخترقا كل القواعد.

فى أفلام كازافيتس لا وجود لبطل او سوبر مان، لامعجزات حول السينما الى حياة او بالاحرى الحياة الى سينما طلق هوليوود فى اوج عظمته كممثل ونجم معروف فى امريكا ليتبنى فى افلامه «النيويوركية» الانسان واستقلالية الفنان عانى كازافيتس وعانت معه زوجته جينا رولاندز بطلة اغلب افلامه واطفالهم الثلاثة ومعهم اصدقاؤه بيتر فولك، ابن غزارا، سيمور كاسل وكل الفنيين والمنتجين الصغار.

هذا الكازافيتس كان مجنونا «كما يسمى نفسه» فى افلامه لم يكن هناك حدث كبير أو قل بل الاكبر من ذلك هناك خيط سحرى لامرىء يعطى للواقعية سحرها من خلال معالجة سينمائية طغى عليها استخدام اللقطات الكبيرة لتثوير طاقات الممثلين.

كان الرجل والمرأة كانت العائلة كانت النهايات السعيدة والتعيسة معا.

قرف كازافيتس المثالية ولم يمثل فى حياته دور المعلم الرائد والادعاء الفارغ.

اذا كانت اغلب افلام كازافيتس لم توزع فى امريكا وذلك ليس لاسباب امنية بل انتقامية(وجرالأذن)من الموزعين الهوليووديين لخنق كازافيتس ماديا ومعنويا، الكل يخافون المجهول فترك كازافيتس نهايات افلامه مفتوحة كأفكاره وقلبه وجيوبه.

فى افلام كازافيتس الاثنى عشر تبكى وتضحك تصرخ او تغني تجرح وحتى تتقيأ من فعل كاميراته التى تتوغل فى اعماق شخصياته فى فيلم الازواج Husbands مثلا اثناء المشهد الارتجالي فى لندن بين كازافيتس بيتر فولك وبين كزارا علق كازافيتس: الثلاثة يتقيأون ليس لانهم سكارى.. انهم يسكرون كى يتقيأوا لاجل صديقهم الراحل.



● ظلال

اذا مات احد اود ان اشعر تجاهه بشيء ما اريد ان اكون فى منتهى الغضب كى استطيع ان ابكيه، اتقيأ لاحس بفداحة موته.

شخصيات كازافيتس تخلع اقنعتها اليومية كى تودعنا كل معاناتها... عبثها... جذلها... تمنحنا ثقتها المطلقة دون ان توقع معنا عقود الثقة كما هى الحال بين طبيب نفسانى واسرار مرضاه.

فجاء حرص كازافيتس ان يتقاسم مشاعره مع الجمهور وهنا يكمن عطاؤه الكبير فى افلامه

قال كازافيتش الفيلم ليس الحياة انه مجرد شريط فلهذا الفيلم يتوجب عليه دائما حتى مضطرا ان يكون فى منتهى الواقعية كى نقبله بضحكه وبكائه فشخصياته يجب ان يشارك ونكون معنيين بما فيه دون رياء أو كذب، الجمهور يود ان يضحك كثيرا ويبكى ايضا يا للمعجزة ان تنجح فى التعبير عن شيء فى فيلم.

هل افلام كازافيتس هى مرآة لحياته ومبادئه نعم انها ضرورة وجوده من خلال افلامه وليس واجبا حزبيا او خدمة عسكرية الزامية تؤدى للحروب وهلاك الانسان.

لم تكن افلام كازافيتس ميلودرامية فى مواضيعها وشخصياتها بل تمثل كوميدية الموت، الحب والحياة كما يقول.

افلامه تمس مشاعرنا تمتعنا بالرغم

من خطورة مواضيعها الاجتماعية العنصرية والعائلية على العكس من الافلام الامريكية الهوليودية التى يستخدمون فيها هذه الحقيقة اليومية كى يعطونا جرعة مخدر باصطحابنا بعوالم الخيال والاحلام كأفلام فرانك لجارا - مكاري وسترغ، كازافيتس يجعلنا نضحك على هذه الحقيقة حقيقتنا.. وكازافيتس يأخذ حريته فى التصور فيما يتعلق بزمن اللقطة واظهار الديكور كاملا، خرق كازافيتس تقاليد السينما الواقعية والانطباعية معا، ففى افلامه الواقعية نجد الكثير من اللقطات الكبيرة وهذا ما يتعارض مع سينما الواقعية... اما الارتجال فى الممثلين فى بلامه فلايتجاوزمع ديكتاتورية هيتشكوك وفلييتى وكلاهما من كبار المخرجين.

وهنا من الاسباب الاساسية فى اختلافه مع هوليوود كما قال كازافيتس «اختلف مع الممثلين ولكن ادع لهم الحرية الكاملة فيما يفعلون فلهذا السبب لا اريد العمل مع كبار الشركات الهوليوودية لانهم يقطعون السيناريو الى شرائح ويتحكمون فى كل شىء لاسباب مادية».

قالت عنه جينا رولاندز زوجته وبطلة سبعة من افلامه جون ممثل ويفهم الممثلين ومعاناتهم، انه الخوف ... خوف الممثل وخشيته من عدم استطاعته تجسيد شخصيتها بشكل صادق قد يكون هذا شيئا ثانويا بالنسبة للآخرين... ولكن بالنسبة لنا هو شىء مهم.. كل ممثل يعبر عنه بطريقته المخرجون الآخرون يعتبرون الممثل مجرد اداة او شخص آلى «ربوت».

وجون يعرف اين تكمن المعضلة ويعد نفسه لاحتياجات ممثليه: مع البعض يجب ان يكون صعبا وقاسيا كى يجعلهم يخشون المخرج اكثر من خشيتهم من انفسهم وهناك ايضا ممثلون فى منتهى الحساسية تجاه تقدير المخرج لموهبتهم كل الممثلين فى العالم يجب ان يتجاوزوا جدار الخوف كلهم يجتاطون من المخرج وجون يعتبر هذه الحيطة مشروعة ولكنه يود دوما ان يكون الممثلون جبهة واحدة ضد المخرج فى الوهلة الاولى لايعطى جون اية تعليمات للممثلين حتى لو طلبوا واصروا على ذلك.

جون ينتظر من الممثل ان يأتى جاهزا للاستديو مع فكرة محددة عن معرفته بالسيناريو وكيفية اداء شخصيته وهذا لايعنى ان يتعلمها بين ليلة وضحاها ، بل بالاحرى دراستها عندما نتمرن واثناء قراءتنا للسيناريو حول طاولة عشرة مرات او اكثر يتبادر للذهن اننا خرجنا بنتيجة وجون يحب الممثلين المستقلين وبعد وقت طويل يعطى التعليمات للممثلين لا أعرف كيف يفعل ليتوصل لوصفته الفنية الناجحة مع ممثليه؟

سبب آخر فى اختلاف كازافيتس مع هوليوود هو تكنيكه المتبع فى افلامه.

زوايا تصويره شائنة كادراته غير منتظمة صورة مشوهة الصوت والضوضاء حول شخصياته غير مفهومة.

فى هوليوود كل شىء مصنوع بطريقة مثالية من الصورة والصوت، عدا ان كازافيتس كان فقير الامكانيات فى فيلمه الاول الظلال قال كازافيتس تم التصوير فى الشارع كان الصوت سيئا للغاية تسمع الضوضاء وحديث المارة صدمنا بالنتيجة ولكن انا لم اكن اعرف كيف تحصل على صوت نقي وواضح واتذكر جيدا الوقت الطويل الذى امضيناه فى صالة المونتاج ان نحاول مرارا ازالة هذه الضوضاء السحرية دون جدوى خرج الفيلم كما هو وبعدها صارت الموضة تلك الموضة التى تأثر بها غودار فى فرنسا فى افلامه الاولى الصوت المباشر اثناء التصوير.

هذه الموضة التى مقتتها هوليوود

هوليوود هذه البنك الكبير وظفت السينما كتجارة وصناعة وفن لخدمة اغراضها الميكافيلية المشروعة ولاينكر ان هوليوود اعطت الكرة الارضية افلاما واحلاما اسكرت سكانها من القطب الى القطب.

ورغم ما اعطاه كازافيتس من ١٢ فيلما، ١٢ منبها لا يكفي ان يصحى سكان الارض من غفوتهم الهوليوودية نستطيع تسمية كازافيتس بمخرج افلام للطبقة المتوسطة الامريكية بكل تناقضاتها وبكل جرأة وحب دون التطرق فى افلامه الى الثرى والمسحوق الامريكى لم يكن كازافيتس نابغة فى اعطاء دروس دينية او اخلاقية واظهار صورة «امريكا الفاضلة» فى افلامه واكيد سوف يغفر له مكارثى ذلك الجميل.

عملت فيلمي الروائى الطويل الاول فى باريس وقررت اهداءه الى «التهلكة».

اثناء المونتاج تلقيت نبأ وفاة ابى فأهديت الفيلم لأبى ولكازافيتس عسى ان يتلاقى الاثنان فى العالم الآخر ليختلط صخب ابى بجنون «التهلكة».

تعريف

ولد جون كازافيتس عام ١٩٢٩ فى امريكا عن ابوين يونانيين دخل استديو التمثيل كممثل سرعان ما اداره كمعلم.

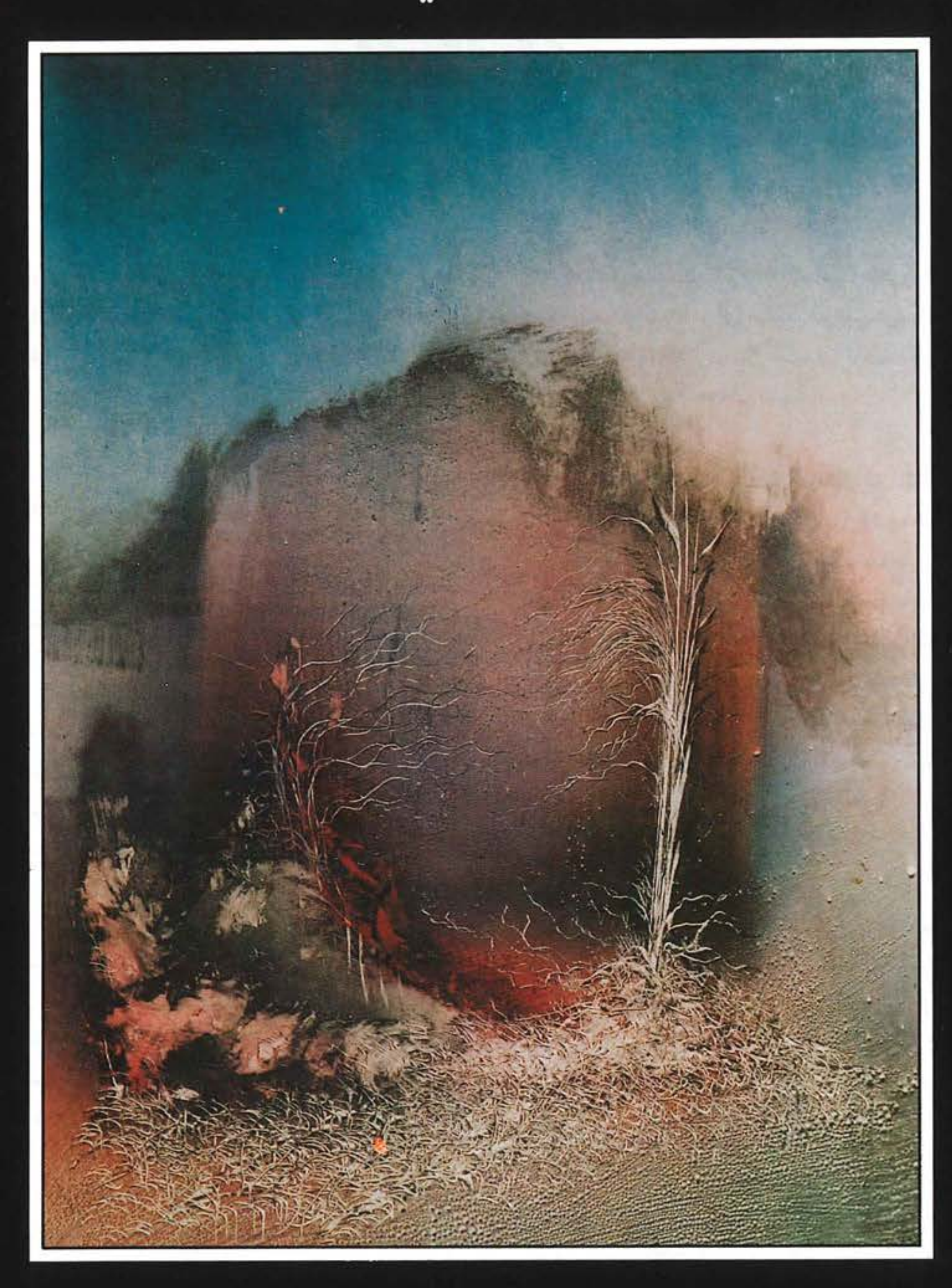
عرف كممثل هوليوودي معروف فى افلام الاوغاد الاثنى عشر وروز ماري بيبي وافلام اخرى كثيرة.

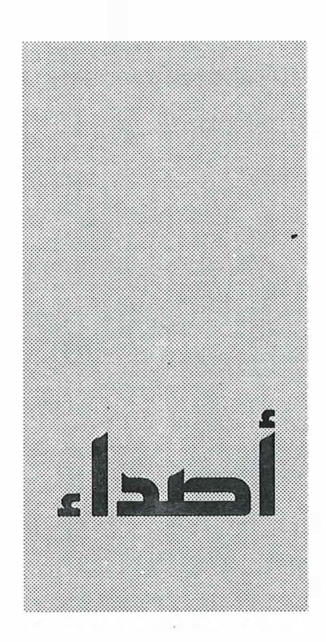
بداية ١٩٥٩ كرس امواله كممثل هوليوودى لصنع افلامه النيويوركية المستقلة بالتواطؤ مع زوجته الممثلة جينا رولاندز بيتر فولك بن كزارا وسيمور كاسل وغيرهم من الممثلين واصدقائه التقنيين، عرف كازافيتس كمخرج فى اوروبا اكثر مما فى بلده امريكا عمل ١٢ فيلما نالت جوائز عالمية منها الاسد الذهبى فى مهرجان فينسيا فى ايطاليا على فيلمه «غلوريا» Gloria.

انطفأ كازافيتس فى شباط ١٩٨٩ اثر اصابته بالسرطان.

* * *

من أعمال الفنان العُماني / حسين عبيد





● نزوى بمحتواها وموضوعاتها تجاوزت القطرية والحدود الجغرافية لعمان ومنطقة الخليج العربي لتمثل بالفعل مجلة عربية تطمح إلى مخاطبة العقل والوجدان العربيين على امتداد العالم العربي.

● البيان ـ الإمارات

● جسر ثقافي يتصل ويتواصل لتحقيق وتوصيل الابداع بشمولية ما تتطرق اليه. فهى تشكل مشروع نافذة لتبادل الهواء الثقافي باتجاهين بين القارىء والكاتب العُماني والقاريء والكاتب العربي.

● تشرين ـ سوريا

● أهمية هذا الحدث الثقافي كونها أول مجلة ثقافية من هذا الطراز في عمان وتطمح أن تلعب دوراً نشطاً في ساحة الثقافة العربية في منطقة الخليج وخارجها.

● القدس العربي ـ لندن

● تجيء كأمنية وكحلم يتحقق أخيراً، تستوعب خلالها الابداع الشعري والقصصي والنقد الحديث. وما تميزت به مجلة «نزوى» من تنوع واضح فهى بحاجة الى قراءة واعية وهادفة لمجمل الموضوعات والنصوص التى احتوتها في عددها الأول قراءة استد راكية وتفاعلية ومستوعبة.

●عُمان ـ مسقط

● الخليج ليس نفطاً فقط، وإنما اصالة وتراث وتاريخ موغل في الفكر والحضارة الانسانية. فالمجلة اعطت منذ العدد الأول انطباعاً حسناً للقارىء، فهي لكل العرب من مشارق الأرض لمغاربها. فالمكتبة العربية كانت بحاجة ماسة الى مجلة فصلية متميزة في قيمة ومستوى نزوى.

● الراية ـ قطر

● نجمة جديدة تنضم إلى سماء الدوريات الثقافية المضيئة في فضائنا العربي.. جاءت دون ضجيج أو صخب كالمعتاد.. بل قدمت إلينا ترفل في هدوئها وتدير رؤوسنا بفعل ثقافي وصحفي جاد.

● الرياض ـ السعودية

● أهمية العدد بتنوعاته الثقافية العربية انه يصدر من سلطنة عمان، حيث اليها وإلى مثقفيها ومبدعيها وفنانيها ومفكريها، يتعرف القراء العرب على امتداد الوطن العربي الكبير.. والعكس بالنسبة للقارىء العماني المحلي.

● الشروق ـ الإمارات

● وتجيء «نزوى» حلقة وصل بين الثقافة العربية بالمعنى الأخصب للكلمة، والثقافة العُمانية التي تعرف ازدهاراً ملحوظاً منذ بدأ جيل جديد من الشعراء والقصاصين والنقاد يفرض نفسه على الساحة خليجيا وعربياً، مدفوعاً بالسياسة الرسمية الحكيمة القائمة على مد الجسو ر بين السلطة وأهل الثقافة. والعدد الأول من «نزوى» يبدو طموحاً على مستويات عدة، لعل أبرزها النوعية الفنية الراقية التى تفتقر اليها عادة مثل هذه المجلات (دور الاخراج)، والمكانة التي تحتلها الصورة واللوحة والجانب البصري بشكل عام. هناك أيضا تنوع المواضيع من ترجمة وكتابة نقدية وتحليل تأريخي ونصوص إبداعية..

● الوسط ـ لندن

● صدر العدد الأول من مجلة نزوى الفصلية الثقافية يحمل في ذاته اكثر من هاجس فكري وثقافي وأدبي شديد الحضور على الساحة الثقافية وشديد الاهمية والالحاح أيضا.

● الشبيبة ـ مسقط

●جاءت «نزوى» زاخرة من حيث المحتوى ومن حيث الشكل والأداء الفني والصحفي الراقي .

● الرياضة والشباب ـ الامارات

● تطمح المجلة الى ان تكون نواة لفعالية ثقافية وابداعية عبر مد الجسور الثقافية على المستويين العربي والعالمي

● نصف الدنيا ـ القاهرة

● انها مجلـة انيقـة، واهم من ذلك انها تتضمن عـددا من الدراسات والمراجعات والنصوص الادبيـة الهامة والمشوقة. أتمنى لها دوام الاستمـرار والتقدم ولاشك انها ستكـون مـوضع اهتمام ليس في الخليج فحسب، بل في سائر الوطن العربي.

● حليم بركات

● المجلـة ذات مستوى يثير الاعجـاب حقـاً.. حيث اننا نفتقـد المجلات الثقافية ذات المستوى المرموق.

● فخري صالح

● احيي صـدور العدد الاول:الحجـم مناسب والغـلاف الاول جميل. مـا لاحظتـه في نفس العـدد ورود بعض الاخطاء اللغـويـة. ارجو تداركها

● شريف الربيعي

● سرني جـدا اخراجهـا وموضـوعاتها.. وأهنىء على الجهـود الثقافية والفنية.

● عبد اللطيف الأرناؤوط

● لقد اعجبت بـالمجلة، مواد واخراجـا، واعتقد ان العدد الاول يشكل منطلقا جيدا لمستوى الاعداد المقبلة

● سعدى يوسف

● فقد سعـدت كثيرا بوصول العدد الأول من «نزوى» إلى يدى، وقـدرت لكم عاليـا الجهد المبـذول في اعداده واخـراجه، بيـد أن لي ملاحظتين: أولاهما أن المخـرج لم يستفد مـن الميزات المتـوافرة في برنامج التصميم (بـاستخدام الكومبيوتر) الـذي يستعمله لتقديم تصميم أجمل للصفحات، والثـانية: أن (شاعرية) رئيـس التحرير أثرت على مـا يبدو في المجلـة فأعطتها صبغة (شـاعريـة) كادت أن تطيح بتنوعها.

● جهاد عبدالله أحمد

● صـدور العدد الاول تميـز بمستوى رفيع ينـدر ان تجده في العدد الأول من أي مجلة.

● فاضل العزاوى

● نـزوى موضـوعـاتها منتقـاة بحنكة رغـم المجلات المغلفـة عربيا. نزوى أجمل لو كانت دون اخطاء مطبعية..

● إلياس لحود

● نحن في الخليج بحاجة ماسـة للعديد من المجلات التي يجب ان يكون لها الدور الكبير في ابراز الجوانب الثقافية لهذه المنطقة.

● مشاري عبدالله محمد

● المشروع طموح، والعدد جيـد مادة واخراجا. ويبـدو أننا في الثقـافة العـربيـة نستيقظ على أسئلة جـديـدة فيما يخص المنابـر و«نزوى» تتدرج في هذا السياق..

● محمد لطفي اليوسفي

● مـا احـوجنـا إلى مثل «نـزوى» تجمع حنـوّ الماضي وصخب المستقبل ما احوجنا الى مجلة تخوض مغـامرة الحداثة بلا ذكريات عـراك، وبلا انقطـاع أو ضجيج، مجلـة لا تكـون حـداثتها شعـاراً منافقاً أو تقليلاً مجاملاً.

● سعيد الغانمي

● اهنئكم على صدور «نـزوى» الجميلة وهي تخطـو خطواتها الأولى بثقة..

● غادة السمّان

● أبارك اصـدار المجلة، ولعل مهمـة تحسينها ستكـون أكثر احتداما ومطالبة.

● ضياء العزاوي

● لقد سررت بالعـدد الأول.. خطوة موفقة مضيئـة على طريق الابداع والفكر الحر الخلاق المستنير

● المهدي أخريف

● رأيت في «نزوى» مجلة للابداع المغاير كما هي مجلة للمضيء من التراث.

● غالية خوجة

● يبدأ مشروع نـزوى باعتبـاره وجهـا جـديدا في حلم ثقـافتنا التي مافتئنا نحلم بها ونضحي من اجلها انها مسار جديد للحرية..

● هاشم شفيق

● افرحني صدور العدد الأول مـن المجلة، ومرحى، إذن للجهد المبذول في اعداد واخراج العدد.

● شاكر لعيبي

● لقد وجـدت في العدد الأول مـا يترجم الطمـوح الى منبر ثقافي جاد ورصين وطليعي في الوقت نفسه.

● رشيد يحياوي

● نـزوى.. كـانت مفاجأة ثـريـة وجـذابة، ارجـو الاستمـرار والتطور.

● أنور الغساني

● هـذا مجهـود ثقـافي وفنـي ضخم! ولـد العـدد الأول كبيرا، اختصر كل مـراحل النمو الطبيعي. تشع المجلـة بـالكلمة المنتقـاة واللون الطازج والاخراج الانيق.

● حسين جمعان

●أول مـا يلفت النظر في مجلة «نـزوى» العنـايـة الفائقـة في الاخراج والتصميم الفني المستـوحى من الوجوه والأزيـاء العُمانية والتشكيـلات الحروفيـة المنبثقـة من التـاريخ العُماني لفنـانين وتشكيليين عُمانيين. كما تميز العدد بتنوع وشمولية المواضيع.

● زكية مال الله

* * *

الاشراف الفني :

محمود عبدالعاطي

فنان تشكيلي وأستاذ بجامعة السلطان قابوس.

NIZWA

A PERIODICAL CULTURAL REVIEW IN ARABIC
EDITOR - IN - CHIEF :
SAIF AL RAHBI

PUBLISHERS:
OMAN NEWSPAPER HOUSE
P.O.BOX 855, Postal Code No. 117.
Alwady Alkabeer. Sultanate Of Oman
Tel: 601608. Fax: 694254

طبع بمطابع دار جريدة عُمان للصحافة والنشر
ص.ب ٣٠٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عُمان